



**MAÎTRE
PUNTILA
ET SON
VALET
MATTI**

UNE COMÉDIE
DE BERTOLT BRECHT

MISE EN SCÈNE GUY PIERRE COULEAU
TRADUCTION MICHEL CADOT

DU 13 AU 25 NOVEMBRE 2012


THÉÂTRE
FIRMIN GÉMIER
LA PISCINE

au Théâtre La Piscine
CHÂTENAY-MALABRY

www.theatrefirmin-gemier-lapiscine.fr - 01 41 87 20 84

MAÎTRE PUNTILA ET SON VALET MATTI

UNE COMÉDIE DE BERTOLT BRECHT

Durée : 3h

De Bertolt Brecht
Traduction Michel Cadot
Mise en scène Guy Pierre Couleau

Assistante à la mise en scène
Scénographie
Lumières
Création costumes
assistée d'
Musique
Maquillage
Direction de production

Carolina Pecheny
Raymond Sarti
Laurent Schneegans
Sabine Siegwalt
Annamaria Rizza
Paul Dessau et Philippe Miller
Kuno Schlegelmilch
Nadja Leriche

Avec

Pierre Alain Chapuis
Luc Antoine Diquero
Sébastien Desjours
François Kergourlay
Nolwenn Korbell
Pauline Ribat
Rainer Sievert

Fanny Sintès
Serge Tranvouez
Jessica Vedel
Clémentine Verdier

Puntila
Matti
L'attaché, Le malingre
L'avocat, Un gros homme
Emma la contrebandière
La téléphoniste, Fina la femme de chambre
Le maître d'hôtel, Le vétérinaire, Surkkala le rouge, Le Pasteur
La pharmacienne, Laina la cuisinière
Le juge
L'ouvrier, La femme du pasteur
Eva Puntila

Production Comédie De l'Est – Centre dramatique national d'Alsace / Coproduction Théâtre Firmin Gémier / La Piscine – scènes Vosges / Épinal, La Coupole à Saint-Louis, le Théâtre des Quartiers d'Ivry.
Avec la participation artistique du jeune théâtre national
L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté.

L'histoire ...

Maître Puntila et son valet Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti) a été créée au Schauspielhaus de Zurich le 5 juin 1948.

La pièce, écrite en 1940, est inspirée des récits de l'écrivain finlandais, Hella Wuolijoki (en), qui a hébergé Brecht durant son exil en **Finlande** (1939-1940). **Cette oeuvre majeure du dramaturge allemand évoque les relations, à la fois fascinées et irritées, entre deux personnages que tout sépare ou oppose.**

Au début de Maître Puntila et son valet Matti, le riche propriétaire terrien finlandais, Puntila, administre avec une grande cruauté son domaine et ses gens. Cependant, Brecht complexifie la situation en présentant un maître qui est double, avec deux paroles absolument contradictoires : lorsqu'il a bu, il est humain, doux, tendre et prévenant, il ouvre volontiers son coeur et sa bourse, mais à jeun, il devient odieux, sévère, acariâtre et dur. En face, première victime, Matti Altonen, le valet qui, à l'inverse du valet traditionnel soucieux de ses seuls intérêts, souhaite avant tout rester lui-même et pouvoir ainsi se préserver de la cruauté comme des tentatives de fraternisation de son maître. Il comprend que sous l'effet de l'alcool, son maître Puntila s'avère plus redoutable encore puisqu'il arrive à manipuler ceux qu'il domine.

Matti est un prolétaire doté d'un solide bon sens. Puntila est un propriétaire orgueilleux et calculateur qui méprise tout le monde. À partir de cette ambivalence et de ce jeu qui met en évidence les luttes de classes en miniature, le bon sens, le mépris, les humiliations, c'est la question des relations humaines qui se pose. Eva, la fille de Puntila est promise à l'attaché ! Mais elle lui préfère de loin Matti.



Photographie de Matti NIEMI

L'auteur : Bertolt Brecht (1898 – 1956)

Figure emblématique du théâtre moderne, Brecht a marqué son époque comme auteur dramatique, théoricien de la mise en scène, poète, narrateur, militant politique, cinéaste. Le développement du style épique, lié à son nom, l'utilisation de l'«effet de distanciation» qui empêche le spectateur de s'identifier à l'acteur, la théorie de la «dramaturgie non aristotélicienne» ont contribué à transformer son oeuvre en un modèle théorique qui éclipse souvent la richesse de sa langue et de sa création poétique. Cette oeuvre constitue l'un des legs les plus prestigieux du théâtre allemand : il est peu de mises en scène actuelles qui ne portent la trace de son influence.

1- Un intellectuel engagé

Né au sein d'une famille bourgeoise, fils d'un fabricant de papier, Brecht poursuit en 1917 des études de lettres puis de médecine à l'université de Munich. Il publie son premier texte à 14 ans dans un quotidien. Mobilisé comme infirmier en 1918, c'est le traumatisme de la guerre qui lui inspire sa célèbre Légende du soldat mort.

D'abord peu concerné par la politique, il devient pendant une brève période membre d'un conseil d'ouvriers et de soldats et assiste à l'écrasement de la République des conseils de Bavière. Révolté par l'attitude de la bourgeoisie allemande, il fréquente la bohème de Munich et Karl Valentin, le «clown métaphysique», dont l'influence est sensible dans sa pièce la Noce chez les petits-bourgeois. Tout en reprenant ses études à Munich en 1919, il écrit des chansons et des ballades, marquées par Rimbaud et Franz Wedekind, plus tard réunies dans le recueil de poésie intitulé Sermons domestiques (1927).

Une vision critique de la société

Poète anarchiste et asocial qui piétine les valeurs bourgeoises, le héros de sa première pièce, Baal, commencée en 1918, n'est pas sans évoquer le jeune Brecht lui-même. A partir de 1921, il se fixe à Berlin, décor de sa deuxième pièce – mais la première jouée –, Tambours dans la nuit (1922), qui décrit le retour d'un soldat prisonnier de guerre au moment de l'insurrection spartakiste : confronté au monde des profiteurs, il n'a cependant pas le courage de rejoindre le camp de la révolution. Brecht travaille comme dramaturge au théâtre Kammerspiel de Munich (1923), puis au Deutsches Theater de Max Reinhardt (1924), à Berlin. Dans la jungle des villes (1923) prolonge sa vision critique de la société moderne et de son égoïsme. Avec Homme pour homme s'affirme sa conception du théâtre épique, inspirée des expériences d'Erwin Piscator.

Il se marie en 1923 avec Marianne Zoff (Il aura tout au long de sa vie de nombreuses liaisons amoureuses et plusieurs enfants.) et quitte Munich. En 1924, il s'installe à Berlin avec l'actrice viennoise Hélène Weigel qu'il épousera en 1929.

L'oeuvre de Brecht, qui soulève dès cette époque d'ardentes polémiques, n'atteint la célébrité qu'en 1928 avec la création de l'Opéra de quat'sous. Ce succès repose autant sur un malentendu – les intentions critiques de l'auteur passent inaperçues – que sur l'étrange beauté de la musique de Kurt Weill. En quelques mois, la complainte de Mackie le Surineur fait le tour du monde, apportant gloire et fortune à son auteur. Brecht désavoue le film que G.W. Pabst tire de la pièce, et le procès qu'il perd contre la compagnie cinématographique déterminera son rapport au cinéma «capitaliste». Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny, monté en 1930, connaît un succès médiocre. Les nazis manifestent contre la musique «dégénérée» et «judéo-négroïde» de Kurt Weill.

Transformer le monde

La crise de la République de Weimar radicalise les idées esthétiques et politiques de Brecht qui, sous l'influence du philosophe Karl Korsch et de l'économiste Fritz Sternberg, s'initie au marxisme. Dorénavant, il conçoit le théâtre comme un moyen non seulement de représenter, mais de transformer le monde. Il étudie le matérialisme dialectique et cherche à l'introduire dans ses pièces. Comme son ami le musicien communiste Hanns Eisler, il refuse de séparer l'art de la politique : ses «pièces didactiques» mettent en scène des situations qui révèlent les conséquences néfastes de certaines pratiques politiques. S'inspirant parfois du théâtre chinois et du nô japonais, ses oeuvres – en particulier la Décision (1930) – suscitent des réserves même dans les rangs des communistes. Par suite de la situation politique, Brecht rencontre de plus en plus d'obstacles pour faire jouer ses pièces : Sainte Jeanne des abattoirs, satire des injustices sociales et du capitalisme, ne connaît qu'une version radiophonique partielle en 1932. L'année précédente, il réalise avec S. Dudow Kühle Wampe («Ventres glacés»), un film d'abord interdit puis tronqué par la censure, qui trace un portrait tragiquement réaliste de la misère des ouvriers berlinois. Il lance en même temps un appel à la création d'un front d'action antifasciste. La dernière pièce de Brecht jouée en Allemagne, avant 1933, est l'adaptation du roman de Gorki la Mère (1932). Haï par les nazis, il doit quitter l'Allemagne dès la venue de Hitler au pouvoir.

2- De l'exil à la «nouvelle Allemagne»

En 1933, Hitler devenu chancelier, Brecht décide comme beaucoup de s'exiler. Ses oeuvres sont interdites et brûlées par les nazis (10 mai 1933). Déchu de la nationalité allemande, il vit successivement à Prague, Vienne, Zurich, Paris puis, jusqu'en 1939 s'installe au Danemark qu'il quitte pour la Suède puis la Finlande dont il part en 1941.

Il écrit des poèmes, dont beaucoup évoquent la situation politique et l'exil. Mais, craignant l'avance des armées hitlériennes, il s'enfuit en Suède en 1938, puis l'année suivante en Finlande. En 1941, il gagne les États-Unis et se fixe en Californie.

Une intense production

Ces années d'exil sont très productives, même si ses oeuvres ne peuvent être jouées ni publiées. Il achève Têtes rondes et Têtes pointues (1936), satire des théories raciales nazies. La guerre d'Espagne lui inspire les Fusils de la mère Carrar (1937), les atrocités du national-socialisme Grand'Peur et misère du IIIe Reich (1938). C'est en Finlande qu'il écrit certaines de ses pièces les plus importantes : la Vie de Galilée, la Résistible Ascension d'Arturo Ui, la Bonne Âme de Se-Tchouan, Maître Puntila et son valet Matti, le

Procès de Lucullus, Mère Courage et un «roman-chronique»: les Affaires de M. Jules César. En Amérique, il essaye en vain d'intéresser les firmes de Hollywood à ses scénarios de films. Son Journal de travail et ses poèmes expriment le malaise que lui inspirent l'Amérique et sa culture. Le projet d'un film antifasciste, conçu avec Fritz

Lang, Les bourreaux meurent aussi, consacré à la résistance tchèque qui assassina le chef SS R. Heydrich, aboutit à leur brouille par suite de divergences politiques et esthétiques. Brecht refuse de cosigner l'oeuvre. Cependant, ses liens avec le musicien communiste Hanns Eisler sont à l'origine de sa comparution, en 1947, devant la commission des activités anti-américaines. Brecht quitte les États-Unis et, après un séjour à Herrliberg, près de Zürich, il choisit de s'établir en octobre 1948 dans le secteur oriental de Berlin.

Pour une culture socialiste

Dans la capitale de la future République démocratique allemande, où il espère assister à la naissance de la «nouvelle Allemagne», Brecht veut contribuer à la création d'une culture socialiste. Malgré les critiques sévères qui déclarent que ses pièces sont étrangères aux dogmes du réalisme socialiste – que le dramaturge refuse avec véhémence –, le Berliner Ensemble, la troupe créée avec sa femme, la comédienne Helene Weigel, remporte de grands succès avec Mère Courage et le Cercle de craie caucasien.

En 1953, Brecht exprime dans une lettre sa solidarité avec le régime de Walter Ulbricht qui écrase le soulèvement ouvrier de Berlin-Est en 1955, il reçoit le prix Staline. Brecht meurt en 1956, alors qu'il travaillait à une mise en scène de Galilée. Comme il l'avait souhaité, il repose, dans le Dorotheenfriedhof, face à la tombe de Hegel.

Sa femme continuera de diriger le Berliner Ensemble, fidèle héritière de son oeuvre qui, outre les pièces de théâtre, comprend également des recueils de poèmes, des contes, des écrits théoriques et des essais.

Puntila dans son contexte ...

Après le rattachement de l'Autriche au Reich, (le tristement célèbre "Anschluss"), le 13 mars 1938, les troupes d'**Hitler** sont prêtes à déferler sur l'Europe. Le 23 août 1939, le Führer signe avec **Staline** le pacte de non-agression, qui va permettre aux deux dictateurs de se partager la Pologne, et le 1er septembre 1940, Hitler annonce au Reichstag l'invasion de la Pologne.

La mécanique infernale de la **Seconde Guerre Mondiale** vient de se mettre en marche, 55 millions d'êtres humains vont y laisser la vie, de monstrueuses destructions, d'incommensurables souffrances seront le prix à payer. **Brecht**, devant la déferlante de la Wehrmacht, quitte le Danemark pour la Suède, puis, invité par la poétesse finlandaise **Hella Wuolijoki**, séjourne en Finlande jusqu'en mai-juin 1941. Ce séjour lui inspirera une de ses pièces les plus remarquables: " Herr Puntila und sein Knecht Matti" (M.Puntila et son valet Matti), dont l'action se situe en Finlande.

Puis il se rend en URSS, à Moscou, puis à Vladivostok par le transsibérien. Là, un cargo suédois le conduit jusqu'à San Pedro en Californie. Il s'installe à Santa Monica, près d'Hollywood, où il rejoint de nombreux intellectuels allemands qui ont fui le Reich hitlérien. Il se lie d'amitié avec **Charlie Chaplin**, et l'on peut imaginer la richesse des échanges entre ces deux génies de l'art de la représentation, cinématographique pour l'un, théâtrale pour l'autre.

Un court métrage de Chaplin, dans lequel il montre un millionnaire qui, chaque fois qu'il est ivre, invite un clochard en le couvrant de démonstrations amicales, mais le chasse comme un chien quand il est à jeun, présente d'évidentes ressemblances avec la pièce de Brecht et les rapports qu'entretient le riche propriétaire terrien finlandais Puntila avec son valet Matti: quand il est sous l'empire de l'alcool. Maître Puntila est disposé à tout donner à Matti, y compris éventuellement sa fille en mariage. Une fois dessoûlé, il le traite comme un moins que rien. Mais Matti est un prolétaire conscient du fossé insurmontable entre eux, entre les deux classes sociales dont ils sont chacun le prototype. " Je voudrais être sûr qu'il n'y a plus de fossé entre nous" dit Puntila, complètement soûlé à son valet. "Dis-moi qu'il n'y a plus de fossé!" "Je le prends comme un ordre, M. Puntila", répond Matti, " C'est entendu, à vos ordres, il n'y a plus de fossé entre nous!"

C'est ainsi que Brecht - comme Chaplin- sous-entend que les capitalistes ne manifestent des sentiments humains que lorsqu'ils ont un verre dans le nez!

Notes dramaturgiques par Guillaume Clayssen



Après **Les Justes** de Camus (1949) et *Les Mains sales* de Sartre (1948), Guy-Pierre Couleau, en montant *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht, continue d'explorer les nouvelles dramaturgies qui naissent au milieu du XX^{ème} siècle et dont le **questionnement politique est central**.

Ecrite en 1940, la pièce est mise en scène pour la première fois en 1948. La grande force dramaturgique de Brecht, et cette pièce en est l'exemple le plus parfait, est de **ne jamais oublier qu'un théâtre véritablement politique doit être divertissant et populaire**. Sartre, grand admirateur du dramaturge allemand, en a d'ailleurs très vite pris conscience : « Brecht a été le seul à poser les problèmes du théâtre dans leurs termes vrais, le seul qui ait compris que tout théâtre politique

ne pouvait être qu'un théâtre populaire, le seul à avoir réfléchi à une technique de théâtre populaire. »

Chez Brecht, l'esprit critique du spectateur ne peut s'éveiller qu'en étant associé au plaisir. Le théâtre doit être un amusement, comme en témoignent les premières pages étonnantes et souvent oubliées du Petit Organon pour le théâtre : « *Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme d'ailleurs de tous les autres arts, est de divertir les gens. Cette affaire lui confère toujours sa dignité particulière ; il n'a besoin d'aucune autre justification que l'amusement, mais de celui-ci absolument.* »

Maître Puntila et son valet Matti ne déroge pas à cette vision joyeuse et vivante de l'art dramatique. **Cette pièce constitue une grande comédie sur les rapports de domination et d'aliénation régnant dans le monde du travail.** Certaines répliques sont, sur ce thème, irrésistibles de drôlerie et d'intelligence, tel ce raisonnement insolite du valet Matti :

« Si par exemple les vaches pouvaient discuter entre elles, l'abattoir n'en aurait plus pour longtemps. » Dans cette pièce, le rire fait politiquement mouche. **L'une des grandes originalités de cette fable théâtrale consiste à reprendre le couple classique maître-valet afin d'y intégrer la question moderne du travail et de ses différentes formes d'aliénation.** Très subtilement, Brecht nous invite à **mesurer notre degré de soumission face aux contraintes économiques** : à partir de quand vendre notre force de travail nous fait-il perdre notre liberté ?

En nous racontant la petite histoire concrète d'un maître et de son valet, Brecht nous fait ainsi entrer dans la **grande Histoire**, celle du monde d'aujourd'hui, défini par des rapports économiques et sociaux bien précis. Aussi n'est-il pas étonnant que cette fable, si comique et si politique à la fois, fasse écho à notre actualité. Les suicides en entreprises, le harcèlement au travail, la précarité, posent finalement la même question que celle adressée par Brecht à travers *Maître Puntila et son valet Matti* : **jusqu'où les rapports économiques justifient-ils des relations de domination et de soumission entre les hommes ?**

Pièce de révolte, pièce sur l'émancipation, cette comédie brechtienne nous convoque joyeusement à **prendre en mains notre liberté** et, comme toujours chez ce grand auteur, à **participer activement à la transformation et au progrès de notre société**. *Maître Puntila et son valet Matti* est donc l'antidote parfait au désespoir ambiant et au sentiment d'impuissance face aux dérives de notre monde. Brecht est plus que jamais l'auteur à faire découvrir ou redécouvrir au public de théâtre. Un grand historien contemporain, amateur de théâtre éclairé, **Gérard Noiriel**, va jusqu'à dire qu'il est de salut public de monter Brecht aujourd'hui : « Si un retour à Brecht s'impose, c'est d'abord parce que nous avons besoin de rétablir des liens entre l'art, la science et l'action civique. »

Comment dès lors ne pas souscrire à un tel retour ? Puisse finalement ce prochain *Maître Puntila et son valet Matti* susciter chez un large public cette pensée riieuse qui est le plus bel encouragement à l'action et à l'engagement de chacun !

Notes sur la mise en scène de « Maître Puntila et son valet Matti » par Guy Pierre Couleau»

« Le nouveau théâtre est simplement le théâtre d'une humanité
qui s'est mise à s'aider elle-même »

Bertolt Brecht – Journal de travail, Finlande août 1940



A la lecture de « Maître Puntila et son valet Matti », la première chose qui me parle est la question de la **domination d'un homme par un autre homme**. Puntila domine son valet Matti ainsi que toutes sortes de personnes qu'il va croiser et rencontrer au cours de son trajet à travers les villages finlandais. A chaque occasion qui lui sera donnée, Puntila se comportera en maître, c'est-à-dire plus exactement en dominateur sur l'autre, face à lui. Non seulement il imposera une loi, un lien de domination vers son semblable, mais plus encore il cherchera sans vergogne à en tirer profit. Puntila asservit à sa puissance quiconque se met en travers de son chemin, et ceci par tous les moyens : séduction, intimidation, violence ou apitoiement. Puntila est un despote peu éclairé et même assombri par les vapeurs de l'alcool.

Cet homme-là « ne trouve rien ni de trop chaud ni de trop froid pour lui », ainsi qu'aurait pu le dire Sganarelle en son temps vis-à-vis de Dom Juan. Il y a en effet une figure inversée du **couple Dom Juan-Sganarelle dans ce tandem Puntila-Matti** et ce n'est certes pas le hasard qui fera écrire à Brecht une version de la pièce de Molière en 1953 : ce thème du maître et de son valet souffre-douleur, en référence à Diderot et son Jacques le fataliste, aura inspiré Brecht tout au long de sa vie.

Cette attitude, ce comportement devenu une seconde nature ne s'invente pas seul : le contact de l'argent et d'une certaine forme de pouvoir matériel, fait de l'individu Puntila un être profondément dévoyé et qui dévoiera tous les rapports autour de lui. Rien de simple ne peut exister entre Puntila et les autres, rien de sain ne doit régir les rapports qu'il entretient ou qu'il crée avec ceux qui l'entourent, rien de clair non plus dans les intentions qui le conduiront à choisir de privilégier l'un ou de disgracier l'autre. Puntila est complexe, mais il est sans doute la figure métaphorique d'une certaine face du monde selon Brecht. Et cette métaphore nous dit bien à quel point il est impossible de nous cacher à nous-mêmes ce que nous sommes, dans nos volontés de puissance comme dans nos efforts de raison. Puntila et son valet Matti, autre face de lui-même, sont bien en effet les deux visages d'un même être intemporel et universel : l'homme dans sa duplicité, alternativement porté vers la douceur du partage généreux et altruiste ou bien aliéné d'un égoïsme profond, qui le rend dépendant de sa propre méchanceté. Puntila asservissant Matti à sa sombre volonté de puissance ne réussit en rien à régner sur un autre. Bien au contraire, il s'aliène à sa propre cruauté et ne se rend que dépendant de lui-même.

Une pièce populaire

Brecht qualifie lui-même « Maître Puntila et son valet Matti » de Volkstück, c'est à dire de **pièce populaire**, littéralement de pièce du peuple. Cette volonté de s'adresser à un large auditoire traduit toute la détermination de Bertolt Brecht à nous concerner par et grâce à son théâtre.

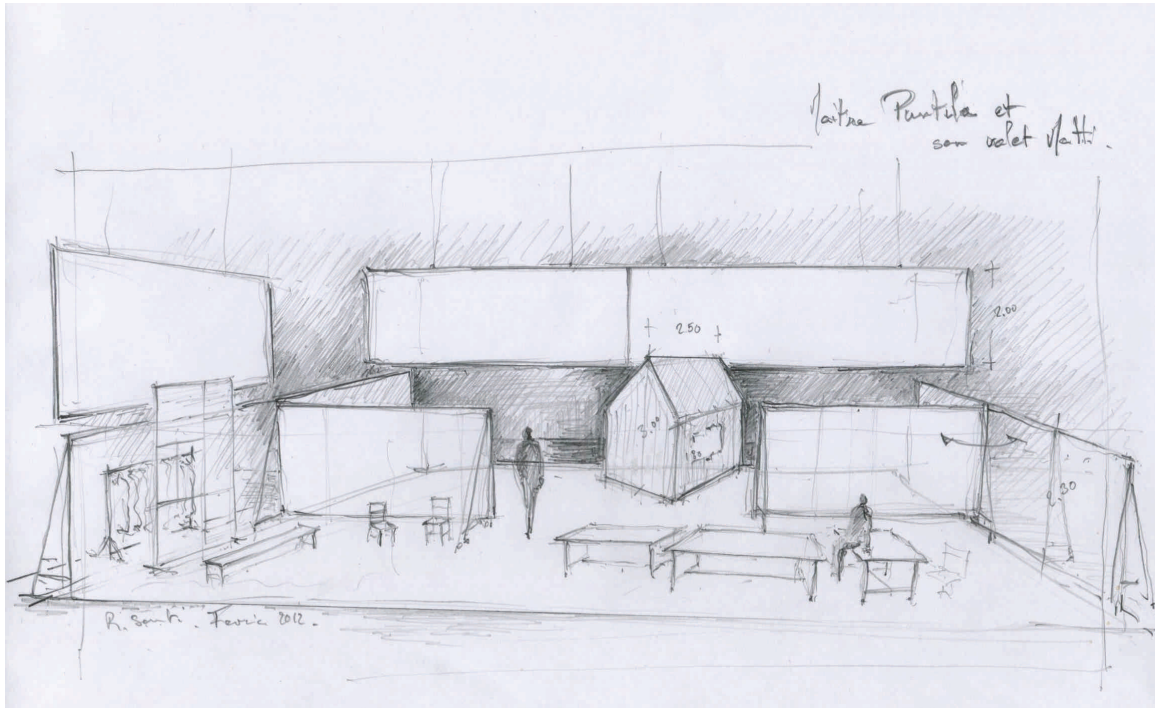
Pour Brecht, une oeuvre théâtrale s'adresse avant tout à un public et, peut-être mieux encore, lui appartient- elle toute entière une fois écrite. Par cette désignation de pièce populaire, Brecht nous indique à la fois sa volonté de se mettre entièrement au service d'un peuple auquel il appartient corps et âme, en même temps que son souhait de léguer son oeuvre à celui qui l'écoute. Une histoire écrite, un poème transcrit sur le papier, une chanson jetée au vent appartiennent à ceux qui les recueillent. Libre à celui qui reçoit la fable de s'en nourrir et d'en faire profit, de la transmettre, ou de l'oublier. L'auteur donne au public le fruit de son imagination, dans l'espoir secret ou avoué que, par ce don, naîtra ensuite une nouvelle histoire, somme de l'imaginaire de l'écrivain et de l'intimité du spectateur.

Cette intention d'un théâtre populaire est sans doute la caractéristique la plus touchante de l'oeuvre de Brecht. Tout au long de sa vie, Brecht n'a cessé de s'interroger sur la nécessité et la finalité de son art : tour à tour, il s'est demandé pourquoi faire du théâtre, puis comment jouer ce qui se déroulait derrière les événements, et encore comment trouver la meilleure voie pour représenter la société. Mais par-dessus tout, Brecht s'est constamment questionné sur sa capacité à surprendre le spectateur, à le concerner, à le bouleverser.

Par les moyens d'écriture les plus variés, passant du didactisme à un certain lyrisme, du conte philosophique au drame historique, du tragique à la comédie, il a exploré beaucoup des possibilités qu'offre le théâtre pour **contribuer à changer le monde**. Mais peut-être surtout, pour **toucher l'autre en face de lui**, c'est à dire celui qui vient **écouter l'histoire que Brecht et son théâtre lui racontent**.

Par le théâtre, Brecht provoque en son frère humain une réflexion personnelle, une quête intime de vérité et une introspection joyeuse, ludique et profonde.

Espace et scénographie



L'espace de jeu est un dialogue entre générosité et mesquinerie, grandeur et petitesse.

C'est un espace duplice, qui traduit la personnalité de Puntila, mais aussi celle du couple Puntila/Matti. C'est un **double espace de la folie et de la rigueur, de la raison et du débordement qui caractérisent les deux protagonistes principaux de la pièce**. Mais eux aussi sont doubles, voire multiples, à l'intérieur d'eux-mêmes : Puntila déborde, il s'en rend compte et ne rêve que de simplicité là où son attitude ne vise qu'à accumuler. Il rêve de dénuement là où son comportement fait de lui un possédant des autres, des choses et des animaux. Matti courbe le dos au sens figuré, mais il dirige nombre d'événements tout au long de la pièce. Matti se tait et Matti parle à tous. Matti obéit à Puntila et Matti commande à Eva son attitude. Matti est un valet mais il est le maître du jeu. Matti est asservi à la volonté toute puissante de Puntila mais Matti décide seul de quitter le domaine et le maître à la fin de l'histoire. Plus exactement c'est la libre décision de partir prise par Matti qui clôt l'histoire de Maître Puntila.

Bref, nul n'est celui que l'on croit connaître au cours de la pièce et les gestes des uns peuvent tout aussi bien appartenir aux autres. C'est une histoire complexe, faite d'imbrications, de comportements et de décisions emportées, folles et violentes, burlesques et tordues, en même temps que d'humour grinçant. Ceci appartient aux personnages et à leurs gestes.

L'espace de ce jeu d'ambiguïtés, fait des lumières de l'aveu et des ombres de la dissimulation, cet espace est cependant sobre et ouvert, sans vraies limites marquées, sans frontières uniques.

C'est une scène du symbole et de la nécessité, emplie de sens. Loin d'un espace décoratif, il est possible d'en voir les mécanismes comme les transformations. (...)

La présence de la forêt est très importante. Le bois est omniprésent. Il environne cette histoire et représente une valeur marchande, une dot en même temps qu'un pays. Pour qui vit en Finlande et dans cette province du Tavastland, le bois est un composant de la vie quotidienne. Le bois est vital, le bois est un frère, une source de vie autant qu'abri. Et du bois naît le sauna (voir note p. 116 du 19.8.40 à propos du sauna dans le Journal de travail de B. Brecht) – (voir aussi la note p. 127 au 14.9.40, à propos d'un ouvrier qui coupe le bois dehors et que B. Brecht observe de sa fenêtre, mi- fasciné, mi- amusé !)

Le sauna sera le lieu d'une révélation de ce qui sort des personnes, dans leur nudité, de ce qui transpire de leurs désirs profonds, de leurs vérités, de leurs manques et de leurs natures véritables. La sueur et la nature qui s'expriment, dans une sensualité, un érotisme.

Guy Pierre Couleau
(mai 2011)



Crédits Agathe Poupenev

Costumes ...

Les costumes sont stylisés et ils empruntent aux coupes, aux matières et à l'esprit et de l'époque, et du lieu où se situe l'histoire. Ce sont les années d'écriture (1940) qui donnent le style et le caractère des costumes. Il y a aussi la période à prendre en compte : Le début de l'écriture, la mise en chantier de la pièce date du 27 août 1940. La pièce est achevée d'écrire le 19 septembre 1940. A peine 25 jours pour les 12 tableaux qui composent cette histoire.

Il faut donner un caractère très finlandais aux costumes, trouver ce qui paraît un peu exotique, un peu inconnu dans les costumes : des couronnes de fleurs et de paille tressée, des broderies des tabliers, des jupons et des costumes d'homme venus de cet endroit du nord, peu familier et très différent pour nous.

Ce sont des costumes qui empruntent à un certain mode de vie, avec des références à un climat froid, où les éléments ne sont pas doux avec l'homme, où la beauté des personnes a une grande importance dans les rapports humains.

Et, malgré tout, les costumes sont proches de nous. Ils ne reproduisent ni un lieu ni une époque précis. C'est en cela qu'ils sont stylisés et évocateurs. Nous ne sommes pas dans une illustration, dans une reconstitution historique. Nous sommes dans une allégorie, dans une métaphore et ce qui est en scène doit exprimer sa puissance par sa valeur symbolique, par son épure et sa simplicité.



Crédits Agathe Poupeney

Le Théâtre épique

Le **Théâtre épique** (episches Theater en allemand) est un style théâtral qui tente, par l'introduction d'un narrateur, de rendre le théâtre « épique », c'est-à-dire plus proche d'une épopée. Dans les tragédies antiques, ceci est réalisé, par exemple, par le chœur. Le théâtre épique s'oppose au théâtre dramatique (ou aristotélicien) qui, lui, cherche à captiver le spectateur par le saisissement (catharsis).

Le mouvement du théâtre épique s'est développé dans la première moitié du XXe siècle, à partir de théories et d'expériences d'un certain nombre d'hommes de théâtre, parmi lesquels Erwin Piscator, Vladimir Maïakovski, Vsevolod Meyerhold et surtout Bertolt Brecht. Même si beaucoup des concepts et méthodes formant le théâtre épique de Brecht étaient latents depuis des années et même des siècles, c'est lui qui les a unifiés, en a fait un style, et l'a popularisé.

Le théâtre épique était une réaction contre d'autres formes populaires du théâtre, en particulier l'approche naturaliste initiée par Constantin Stanislavski. Comme Stanislavski, Brecht n'aimait pas le théâtre peu profond, les complots manipulateurs et l'émotion exacerbée du mélodrame; mais là où Stanislavski essayait de créer un comportement humain véritable à travers les techniques de son système et d'absorber complètement l'auditoire dans le monde fictif du spectacle présenté, Brecht considère que la méthodologie de Stanislavski produit une évasion de la réalité. Le foyer social et politique de Brecht l'éloignait aussi du surréalisme et du théâtre de la cruauté, tel que développé dans les écrits et les spectacles d'Antonin Artaud, qui tentait d'atteindre l'audience viscéralement, psychologiquement, physiquement et de manière irrationnelle.

Vers la fin de sa carrière, c'est le terme théâtre dialectique que Bertolt Brecht préférait au mot théâtre épique. De son point de vue, le concept théâtre épique avait été trop formalisé pour être dorénavant utilisable: une des innovations esthétiques les plus importantes de Brecht était de privilégier la fonction par rapport à l'opposition stérile entre contenu et forme. D'après Manfred Wekwerth (de), l'un des directeurs du Berliner Ensemble du temps de Brecht, le terme réfère à la « dialectisation des événements » que produit son théâtre.

Le théâtre épique selon Brecht

Le théâtre épique représente une modification fondamentale du système théâtral. Mais Brecht ne concevait pas le théâtre épique comme opposé au théâtre dramatique; d'après lui, il n'y a pas d'opposition systématique, mais seulement des glissements d'intonation. Le théâtre épique doit être d'une forme narrative, doit provoquer une activité du spectateur, le conduire à se former des opinions, et à les confronter au spectacle présenté. L'imitation (mimesis) et l'identification doivent être évitées dans le théâtre épique. Brecht demande aussi de la part des acteurs une réflexion constante. **L'acteur ne doit pas, comme dans la pratique théâtrale usuelle, s'identifier au rôle, mais au contraire illustrer ce rôle et ses actions, et en même temps les évaluer.** Brecht suit là la prémisse de Karl Marx selon laquelle l'être social détermine la conscience. Une méthode essentielle du théâtre épique est la distanciation: le déroulement linéaire du spectacle est interrompu, par des commentaires narrés ou des chansons, de façons à permettre au spectateur d'établir une distance à la pièce et aux acteurs. Le décor et les costumes peuvent aussi contribuer à renforcer cette distance.

Le **théâtre épique de Brecht** réalise une rupture avec la conception précédente du théâtre. En tant que marxiste, il entend ses pièces comme des « instruments d'instruction, au sens de la pratique sociale révolutionnaire ». Pour pouvoir instruire, il faut **déclencher le processus de réflexion**. À cet effet, **le spectateur doit prendre conscience du caractère illusoire du théâtre, et ne doit pas, contrairement à ce que demande la catharsis aristotélicienne, être prisonnier de l'action, avoir pitié des protagonistes, ressentir les événements comme un destin individuel et les accepter comme tels**. Au contraire, le spectateur doit voir la représentation comme une parabole des rapports sociaux généraux et se demander comment les injustices présentées pourraient être modifiées. La théorie théâtrale de Brecht est une théorie politique; il voit les pièces écrites en exil comme des tentatives de création d'un nouveau théâtre; le « théâtre de l'ère scientifique ».

Brecht voulait un théâtre analytique qui incite le spectateur à une réflexion distanciée et au questionnement. Dans ce but, il distancie et désillusionne intentionnellement le spectacle, pour rendre évident la différence entre le spectacle et la vie réelle. Les acteurs doivent analyser et synthétiser, c'est-à-dire avoir une approche extérieure au rôle, pour agir ensuite consciemment comme l'aurait fait le personnage. Le théâtre épique s'oppose à la conception de Stanislavski autant qu'à celle de Lee Strasberg qui aspire à un réalisme maximal et qui demandent à l'acteur d'intérioriser le personnage.

Techniques

La forme épique décrit à la fois un type de drame écrit et une approche méthodologique de la manière de produire le spectacle: « Ce sont sa clarté de description et de narration, et l'usage de chœurs et de projections comme support de commentaires qui déterminent le caractère «épique» ». Un des objectifs du théâtre épique est de maintenir le spectateur conscient du fait d'assister à un spectacle: « Il est très important que l'un des aspects principaux du théâtre ordinaire, à savoir la création d'une illusion, soit exclu du théâtre épique ». Comme pour le principe de la construction dramatique employé dans la forme écrite du drame (ce que Brecht appelle le « drame non aristotélien »), l'approche épique à la production théâtrale utilise une technique de montage faite de fragmentations, de contrastes et de contradictions, et d'interruptions.

L'auteur dramatique français Jean Genet formule dans ses pièces, une vision du monde très différente de celle de Brecht, il recommande, dans une lettre de 1966 au metteur en scène Roger Blin, sur la meilleure manière de monter sa pièce *Les Paravents*, une approche épique à la mise en scène:

« Chaque scène, et chaque séquence dans une scène, doit être jouée parfaitement et rigoureusement comme si elle était une courte pièce complète par elle-même. Sans aucune bavure. Et sans comporter la plus petite allusion qu'il pourrait y avoir une autre scène, ou une autre séquence dans cette scène, qui pourrait suivre les scènes précédentes».

Brecht également recommandait de jouer chaque partie d'une pièce indépendamment des autres, comme dans un spectacle musical où chaque numéro se tient par lui-même.

Les techniques répandues de mise en scène du théâtre épique comprennent un décor simplifié, non réaliste, en contraste avec un réalisme sélectif sur les costumes et les décors, ainsi que des annonces sonores ou visuelles qui interrompent et résument l'action. Brecht utilisait la comédie pour créer une distance entre le spectateur et les événements présentés; il a été fortement imprégné par des acteurs de comédie musicale et de spectacle de champs de foire, le poussant à inclure musique et chansons dans ses pièces.

Le théâtre épique incorpore un mode de jeu d'acteur qui utilise ce qu'il appelle *gestus*. Jouer un rôle dans le théâtre épique demande, de la part du comédien, de jouer un personnage sans se convaincre lui-même ni le public qu'il est « devenu » ce personnage. Les acteurs s'adressent souvent directement au public (« ils rompent le quatrième mur ») et ils jouent plusieurs rôles. Brecht pensait qu'il était important d'explicitement le choix des personnages, et il a tenté de développer un style de jeu où il devenait évident que les personnages pouvaient choisir une action plutôt qu'une autre. Par exemple, un personnage pouvait dire: « J'aurais pu rester à la maison, mais je suis allé faire des courses ». Il appelait ceci « expliciter l'élément « non pas-mais » »

Extrait de Maître Puntila

Bidons à lait tintant sous les bouleaux finnois,
Eté sans nuit par-dessus le fleuve et les bois,
Hameaux roux éveillés par le coq au matin,
Fumées grises des toits montant dans l'air serein.
Tel est, nous l'espérons, le cadre où se jouera
Notre pièce sur le maître de Puntila

La distanciation

La Distanciation (Verfremdungseffekt en allemand). Cet effet est utilisé pour **enlever, chez le spectateur, l'illusion du théâtre, afin qu'il réfléchisse au sujet de la représentation. Le but recherché est de déclencher, chez le spectateur, la réflexion sur le thème représenté.** C'est par la distanciation, qui montre des scènes insolites et en rupture avec l'action, que le spectateur est incité à ne pas accepter le sujet sans réflexion. Un exemple est la vision de Galilée qui considère un chandelier en mouvement de balance comme un objet étranger. Ce n'est que lorsque des choses connues et quotidiennes - comme des faits de société - apparaissent dans un contexte nouveau, étrange, que commence chez le spectateur un processus de réflexion qui aboutit à une compréhension approfondie d'un état de fait pourtant connu depuis longtemps. Ceci peut par exemple prendre la forme d'une historisation des personnes ou des événements
« **La distanciation d'un événement ou d'un caractère consiste d'abord à enlever, à l'événement ou au caractère, ses aspects familiers et évidents, et de créer de l'étonnement et de la curiosité [...]** Distanciation est donc historisation, c'est-à-dire représentation d'événements ou de personnages comme transitoires. »

S'opposant à l'identification de l'acteur à son personnage, elle produit un effet d'étrangeté par divers procédés de recul, comme l'adresse au spectateur, le jeu des acteurs depuis le public, la fable épique, la référence directe à un problème social, les songes, les changements à vue, etc. Ces procédés visent à perturber la perception linéaire passive du spectateur et à rompre le pacte tacite de croyance en ce qu'il voit (ce que Jean Ricardou nomme « illusion référentielle » pour le roman).

Dans son *Petit organon pour le théâtre*, **Brecht s'attaque clairement au réalisme.** Le principe de la distanciation se place, dit-il, à la « frontière de l'esthétique et du politique », afin de « faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps le rendre insolite, étrange », et de « **prendre ses distances par rapport à la réalité** ». La distanciation politise la conscience du spectateur et l'amène à réfléchir sur la place de l'acte théâtral dans la société.

Ce principe de «**distanciation**», déjà développé dans le *Paradoxe du Comédien* de Diderot, s'oppose à celui d'«**identification**» illustré par Horace dans son *Art poétique* où il prête ces mots au spectateur s'adressant à l'acteur: «*Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi.*» (Si tu veux que je pleure, tu dois d'abord souffrir toi-même). On trouve une position intermédiaire chez la comédienne Marguerite Moreno, citée par Jules Renard dans son *Journal* (6 décembre 1895): «Un acteur n'est jamais dans la peau de son héros, mais il n'est plus dans la sienne. Quand je joue Monime, je ne pense pas à Monime, mais je ne suis plus Moreno. Je suis métamorphosée en je ne sais quoi de vibrant, de surexcité, d'embêté.»

Mieux que quiconque, Brecht se pose la question du réel à partir du théâtre. Pour lui, le théâtre produit une image déformante et monstrueuse de la réalité, mais il n'est certes pas fidèle à l'image du réel. Le théâtre selon Brecht extrapole et n'est pas un miroir. Et d'une certaine façon, le théâtre est témoin du chaos de notre monde, peut-être même du chaos originel. Le théâtre est avant tout le possible et véritable témoin du chaos de notre lecture du monde. C'est pour cette appréciation du monde, cette capacité de compréhension d'un univers qui régit nos vies, que Brecht propose de s'éloigner du théâtre afin de mieux voir les humains qu'il dépeint avec excès. Se mettre à distance de nous-mêmes permet selon lui de comprendre davantage ce que nous sommes et qui nous devenons. Brecht propose par le théâtre de distancier nos regards sur la marche du monde afin de nous permettre de mieux l'appréhender.

De Brecht à Diderot

Mon désir pour cette première mise en scène d'une oeuvre de Brecht est de **travailler dans une dimension antinaturaliste**. En m'attachant à imaginer le symbolisme de ce théâtre, je chercherai à ne mettre sur la scène que les signes nécessaires à la fable de Brecht, les signes indispensables à la lecture simple et claire de la pièce et rien que ces signes-là.

Une mise en scène se doit de révéler une oeuvre et la pensée profonde de son auteur. Selon Sartre, Brecht souhaitait seulement par son théâtre « que l'émotion du spectateur ne fût pas aveugle. » Il me faudra donc **montrer en même temps qu'émouvoir**. Et c'est par ce double enjeu de la mise en scène que j'imaginerai l'espace libre pour le public, espace vide au milieu duquel chacun pourra lire les signes posés en scène et en tirer ainsi sa propre interprétation. Chaque spectateur écrivant alors sa propre pièce à partir de la pièce de Brecht, chacun relisant et réalisant l'oeuvre selon sa propre histoire personnelle.

Mieux que quiconque, Brecht se pose la question du réel à partir du théâtre. Pour lui, le théâtre produit une image déformante et monstrueuse de la réalité, mais il n'est certes pas fidèle à l'image du réel. Le théâtre selon Brecht extrapole et n'est pas un miroir. Et d'une certaine façon, le théâtre est témoin du chaos de notre monde, peut être même du chaos originel. Le théâtre est avant tout le possible et véritable témoin du chaos de notre lecture du monde.

C'est pour cette appréciation du monde, cette capacité de compréhension d'un univers qui régit nos vies, que Brecht propose de s'éloigner du théâtre afin de mieux voir les humains qu'il dépeint avec excès. Se mettre à distance de nous-mêmes permet selon lui de comprendre davantage ce que nous sommes et qui nous devenons. **Brecht propose par le théâtre de distancier nos regards sur la marche du monde afin de nous permettre de mieux l'appréhender**

Extrait de « L'achat du cuivre » de B. Brecht. Texte Français Michel Cadot

Le dramaturge : *Qu'en est-il du quatrième mur ?*

Le philosophe : *Qu'est-ce que c'est ?*

Le dramaturge : *Habituellement, on joue comme si la scène avait non trois murs, mais quatre; le quatrième du côté du public. On suscite et on entretient l'idée que ce qui se passe sur scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or dans la vie, il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public.*

Le comédien : *Tu comprends, le public voit sans être vu des événements tout à fait intimes. (...)*

Le philosophe : *Nous voulons abattre le quatrième mur. Du coup, la convention est dénoncée. A l'avenir, soyez sans scrupules et montrez que vous arrangez tout de manière à faciliter notre compréhension.*

Le comédien : *Ce qui signifie qu'à dater d'aujourd'hui, nous prenons officiellement acte de votre présence. Nous pouvons diriger nos regards sur vous et même vous adresser la parole.*

Extraits de « Sur le théâtre expérimental » dans « Ecrits sur le théâtre » de B. Brecht

« Les gens vont au théâtre pour être enthousiasmés, fascinés, impressionnés, exaltés, épouvantés, émus, captivés, libérés, distraits, soulagés, mis en train, arrachés à leur temps, pourvus d'illusions. »

De Brecht à Chaplin



Ma première inspiration pour mettre en scène « **Maître Puntila et son valet Matti** » provient du film de **Charlie Chaplin** « **Les lumières de la ville** ». Dans ce film, Charlot, un vagabond tombe amoureux d'une fleuriste aveugle qui le prend pour un homme riche. Son dévouement pour la jeune fille l'oblige à entreprendre toute une série de travaux subalternes pour se procurer l'argent nécessaire au rôle de riche gentilhomme.

Il se lie aussi d'amitié avec un millionnaire excentrique qu'il sauve du suicide qu'il allait commettre dans un moment de dépression éthylique. Ce dernier traite Charlot avec tous les égards lorsqu'il est ivre, mais oublie de le reconnaître quand il est sobre.

C'est cet argument qui sert de base et de prétexte à Brecht pour écrire la fable géniale de Puntila et Matti. Brecht vient de fuir l'Allemagne nazie et il se réfugie en Finlande, chez l'écrivain Hella Wuolijoki, en 1940. Là il vit au contact de la nature et loge dans une maison sise au milieu d'une forêt de bouleaux.

C'est grâce au récit d'un conte que lui confie Hella Wuolijoki qu'il commence avec elle la rédaction de la pièce ; le 27 août 1940, il note dans son carnet de travail : « Mise en chantier d'une pièce populaire destinée à un prix finnois. Aventures d'un grand propriétaire finnois et de son chauffeur. Il est humain uniquement quand il est ivre, car il oublie alors ses intérêts. »

La pièce sera achevée d'écrire dans sa forme quasi définitive un mois plus tard. Cette urgence et cette nécessité d'écrire l'histoire du Maître et du Valet sont de précieux indicateurs sur la façon de restituer l'œuvre à la scène : il nous faut retrouver la dimension comique et quasi mécanique dans les comportements des personnages les uns envers les autres, code de jeu qui a fait toute l'esthétique du cinéma muet à l'époque de Chaplin. Pour Brecht, le cinéma de Chaplin est un art sous-tendu de distanciation, dans lequel comique et tragique sont savamment mêlés : le personnage de Charlot apparaît ainsi à son ami affamé sous la forme d'une poule dans un des courts-métrages de la première période de Chaplin. Cette utilisation des effets de distanciation permet un mélange indissociable du comique et du tragique, « les soupirs que nous arrache le comique se mêlant aux rires que soulève le tragique » !

Pour Brecht, l'entreprise de l'écriture de cette nouvelle pièce doit proposer impérativement le registre comique. C'est par la comédie que doit se raconter la fable de la domination odieuse de l'Homme par l'Homme, en ces temps de fascisme et de dictature, en cette période sombre de notre humanité. Ainsi qu'il le fait dire en préambule par le narrateur, la pièce s'ouvre par ces mots :

**« Très honoré public, notre temps n'est pas gai.
Sage qui s'inquiète, et sot qui vit en paix.
Comme il ne sert à rien de s'empêcher de rire,
C'est une comédie qu'il nous a plu d'écrire. »**

(Texte Français de Michel Cadot – Arche Editeur)

Théâtre et société

Pour Brecht, le théâtre et la société étaient constamment en échange et interaction. Le théâtre doit refléter la société, et le spectacle théâtral doit inciter le spectateur à réfléchir sur la société et sa propre position dans la société. Ce processus de réflexion doit, selon Brecht, provoquer des modifications politiques et sociales, parce que le spectateur est insatisfait de la situation sociale montrée dans le spectacle, et de la situation réelle ressentie, et qu'il se rebelle contre elle. En conséquence, Brecht ne voyait pas le théâtre comme une activité culturelle s'adressant à la couche supérieure de la société, mais au contraire comme un moyen d'instruction, notamment envers le prolétariat.

Petit organon pour le théâtre

En 1948, Brecht édite en 77 paragraphes sa conception du « Nouveau Théâtre ». Il écrit ce traité en réaction à La Poétique d'Aristote.

«Le spectateur désire entrer en possession de sensations bien précises, comme celles qu'un enfant peut désirer avoir lorsqu'il se met en selle sur un des chevaux de bois d'un manège : la fierté de savoir monter et d'avoir un cheval ; le plaisir d'être porté et de passer devant d'autres enfants ; le rêve aventureux qu'il est poursuivi ou en poursuite d'autres, etc. Pour que l'enfant vive tout cela, le fait que sa monture de bois ressemble à un cheval ne joue pas un grand rôle, et que sa chevauchée se limite à un cercle étroit n'est pas une gêne. Tout ce qui importe aux spectateurs dans ces salles, c'est de pouvoir échanger un monde plein de contradictions contre un monde harmonieux, un monde pas spécialement connu contre un monde rêvable.» (p. 41).

« Nous ne pourrions guère, en effet, laisser le théâtre dans l'état où nous le trouvons. Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange : elles semblent tendre tous leurs muscles en un effort intense, à moins que ceux-ci n'aient cédé à un intense épuisement. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs mais de ce genre de dormeurs dont le sommeil est agité parce que, comme le peuple dit de ceux qui font des cauchemars, ils sont couchés sur le dos. Certes, ils ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas : ils fixent, de même qu'ils n'écourent pas, mais épient. Ils portent leurs regards sur la scène, comme envoûtés, expression qui vient du Moyen Age, du temps des sorcières et des clercs. Regarder et écouter sont des activités qui procurent parfois du plaisir, mais ces gens semblent dégagés de toute activité et pareils à des gens dont on fait quelque chose. L'état d'absence dans lequel ils paraissent livrés à des sensations confuses mais intenses est d'autant plus profond que les comédiens travaillent mieux, de sorte que, comme cet état ne nous plaît pas, nous souhaiterions que ceux-ci fussent aussi mauvais que possible. » (p. 38)

« Lorsqu'il s'agit seulement de se montrer soi-même, la responsabilité n'est pas grande car on ne la porte que vis-à-vis de soi-même. Ton entreprise prend fin dans l'expérience affective unique du spectateur, dans la mesure où son imagination est éveillée et sa sensibilité excitée.

Il en va autrement quand vous participez à une entreprise plus importante, celle qui consiste à présenter le comportement des hommes aux prises avec d'autres hommes, les actions des individus en tant que membres de la société ; il vous faut craindre alors de commettre des erreurs et de rendre confuses les idées que vos spectateurs ont de la vie, au point que, se fiant à votre représentation, ils soient amenés à commettre eux-mêmes des erreurs et à subir des préjudices. Le peintre allemand qui devait faire pour le roi d'Angleterre le portrait d'une jeune fille que celui-ci voulait épouser et n'avait jamais vue, avait une responsabilité bien plus grande qu'un peintre qui représente une descente de croix. »

Il en va autrement quand vous participez à une entreprise plus importante, celle qui consiste à présenter le comportement des hommes aux prises avec d'autres hommes, les actions des individus en tant que membres de la société ; il vous faut craindre alors de commettre des erreurs et de rendre confuses les idées que vos spectateurs ont de la vie, au point que, se fiant à votre représentation, ils soient amenés à commettre eux-mêmes des erreurs et à subir des préjudices. Le peintre allemand qui devait faire pour le roi d'Angleterre le portrait d'une jeune fille que celui-ci voulait épouser et n'avait jamais vue, avait une responsabilité bien plus grande qu'un peintre qui représente une descente de croix. »

« Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. » (p.57).

« C'est un plaisir de notre ère, qui effectue de si nombreuses et multiples transformations de la nature, que de saisir tout chose de telle sorte que nous puissions intervenir. Il y a beaucoup de choses dans l'homme, disons-nous, on peut faire de lui beaucoup de choses. Tel qu'il est, il n'est pas obligé de rester ; on a le droit de le considérer non seulement tel qu'il est, mais encore tel qu'il pourrait être. Nous n'avons pas à le prendre comme point de départ, mais comme but. C'est dire du même coup que je ne dois pas simplement me mettre à sa place, mais que, représentant de nous tous, je dois prendre position face à lui. Voilà pourquoi, ce qu'il montre, le théâtre doit le distancier.

Pour produire des effets de distanciation, le comédien dut se garder de tout ce qu'il avait appris pour être en état de causer l'identification du public avec ses compositions. Ne visant pas à mettre son public en transes, il ne doit pas se mettre lui-même en transes. Ses muscles doivent rester décontractés, car comme on sait, tourner par exemple la tête en tendant les muscles du cou attirera « magiquement » les regards, et même parfois la tête des spectateurs, ce qui ne peut qu'affaiblir toute spéculation ou émotion relative à ce geste. Que sa diction soit exempte de tout ronron de curé et de ces cadences qui bercent le spectateur si bien que le sens se perd. Même lorsqu'il représente des possédés, il ne doit pas faire l'effet d'être lui-même possédé ; sinon, comment les spectateurs pourraient-ils découvrir ce qui possède les possédés ? » (p.63).

« Si le comédien ne veut pas être un perroquet ou un singe, il lui faut s'appropriier, en partageant les luttes des classes, le savoir de son époque sur la vie en commun des hommes. Voilà qui pourra apparaître comme une dégradation à plus d'un, parce qu'ils placent l'art, une fois réglée la question d'argent, dans les sphères suprêmes ; mais les décisions suprêmes concernant le genre humain se remportent sur terre, non dans les airs ; à « l'extérieur », non dans les têtes. Personne ne peut être au-dessus des classes qui luttent, car personne ne peut être au-dessus des hommes. La société n'a pas de porte-parole commun tant qu'elle est divisée en classes qui luttent. C'est pourquoi, pour l'art, être impartial signifie seulement : appartenir au parti dominant. » (p.72).

« Il faut un retour à Brecht. Non à une scène ghettoisée ! » par Gérard Noiriel*

Gérard Noiriel, grand historien contemporain, a écrit un essai remarqué sur le théâtre. Vous trouverez ci-dessous un article et un extrait de son essai.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, le théâtre a joué un rôle majeur dans la reconstruction de la vie intellectuelle française, car, de tous les arts, c'est celui qui semblait le plus apte à conjuguer l'intellect et l'émotion pour inciter les citoyens à prendre en main leur destin collectif. Le théâtre public a pris son envol en s'appuyant sur cette vision idéalisée de l'art dramatique, devenant ainsi le fer de lance d'une politique affirmant la nécessité de démocratiser la culture.

Jusqu'à dans les années 1970, le nom de Brecht a incarné ce nouveau théâtre à la fois créatif, ouvert sur le monde de la science et engagé sur le plan civique. Brecht a été pourchassé par les nazis. Il a vu dans sa jeunesse comment les attaques frontales contre la raison et la connaissance avaient permis à Hitler de manipuler les émotions du peuple au nom de "l'identité allemande". Il en a tiré la conviction que la collaboration entre artistes et savants était nécessaire pour fourbir les armes permettant aux citoyens de résister à toutes les manipulations du "nous".

Lorsqu'on examine la situation du théâtre public, force est de constater que cet idéal brechtien s'est effondré, même s'il existe des exceptions. Les trois dimensions de la culture (art, science, action civique) que Brecht avait intégrées dans son théâtre ont été disjointes et forment trois mondes qui ne se parlent plus. Alors que les connaissances produites sur la société sont plus riches et plus fiables, il n'existe pratiquement aucun lien entre les sciences sociales et le théâtre. De même, l'élite du milieu artistique n'a plus de contacts réels avec les associations populaires, comme c'était le cas à l'époque de Jean Vilar.

La sociologie nous aide à comprendre que personne n'est responsable de cette situation. Elle s'explique par les effets contradictoires de l'institutionnalisation de la culture, de la science et de l'action sociale. C'est grâce à cette prise en charge par l'Etat que le milieu théâtral a conquis son autonomie, permettant aux artistes de ne plus dépendre du marché et d'échapper à la tutelle directe du pouvoir politique. Mais l'autonomie n'est pas synonyme de liberté. Les artistes du théâtre public dépendent des subventions versées par les fonctionnaires de la culture et de la programmation décidée par celles et ceux qui dirigent les théâtres.

L'explosion de l'offre de spectacle et la stagnation de la demande ont rendu les choix de plus en plus draconiens, incitant les institutions à se replier sur leur pré carré. Les lignes budgétaires sont devenues ainsi de véritables lignes Maginot, creusant le fossé entre le "scientifique", le "culturel" et le "social".

Tous ceux qui ont eu l'occasion, comme je l'ai fait moi-même, d'oeuvrer à des projets théâtraux s'efforçant de dépasser ces clivages savent qu'il s'agit là d'une tâche insurmontable. Dès qu'on avoue la dimension civique d'un projet culturel, on est aussitôt renvoyé à la case "citoyenneté" ou "sociale" et l'on doit sans cesse se justifier pour échapper au stigmate du "sociocu".

Ces querelles de frontières dépassent le clivage droite/gauche et les politiques sont eux-mêmes souvent démunis face à elles. Aucune institution culturelle n'encourage des projets d'envergure associant des chercheurs en sciences sociales, des artistes du spectacle vivant et des acteurs associatifs. Etant donné que les metteurs en scène et les compagnies ne sont pas incités à se lancer dans cette voie, on ne peut pas leur reprocher de l'ignorer. Inversement, pourquoi les chercheurs consacraient-ils du temps à des projets qui n'entrent pas dans les tableaux que nos experts concoctent pour mesurer notre excellence ?

Le théâtre public s'est donné comme principale mission de réduire la fracture séparant le public cultivé et le public populaire. Mais force est de constater qu'il a échoué sur ce plan, la proportion des ouvriers qui vont au théâtre reste très faible.

Bien que le théâtre ne soit pas responsable des inégalités sociales qui déterminent les choix culturels, cet échec pèse comme un stigmate sur le milieu, car c'est un argument très efficace pour supprimer des subventions ou des emplois. Pour échapper à la critique, la tentation est grande d'institutionnaliser la séparation des publics: du classique pour les classes moyennes cultivées et du hip-hop pour les jeunes issus de l'immigration. Dans le même temps, quelques nominations de représentants de ce qu'on appelle désormais les "minorités visibles" permettent de faire croire qu'on "lutte contre les discriminations", alors qu'en réalité ces logiques identitaires ne font que les aggraver.

La seule façon d'œuvrer à la démocratisation de la culture, c'est de renforcer les liens entre artistes, chercheurs et acteurs de la vie associative. Ces derniers sont en contact quotidien avec les milieux populaires, dont beaucoup d'entre eux sont issus.

Alors qu'ils auraient besoin d'être soutenus et reconnus, les deux définitions dominantes de la culture conjuguent leurs effets pour les marginaliser.

La première, c'est l'élitisme qui réduit la culture à ses formes les plus académiques (ou avant-gardistes) et la seconde, c'est la démagogie qui consiste à laisser croire que nous avons tous une culture qu'il suffirait d'exprimer pour être reconnu comme artiste.

Là encore nous sommes à des années-lumière de l'idéal de Brecht, qui reposait sur la valorisation de l'apprentissage, car il était convaincu que c'est la capacité de se placer toujours en situation d'apprenti qui permet d'échapper aux tutelles et aux enfermements identitaires.

Les réformes cherchent à supprimer les dernières passerelles qui permettaient aux associations socioculturelles de garder le contact avec le milieu artistique et scientifique. Le pouvoir a intérêt à atomiser les individus, car c'est le meilleur moyen d'affaiblir leurs capacités de résistance. Les chercheurs, les artistes, les acteurs de la vie associative sont confrontés à la même politique, mais ils sont incapables d'agir ensemble, car la solidarité ne se décrète pas. Seuls ceux qui ont appris à se connaître, qui ont travaillé ensemble et partagé des aventures communes peuvent se retrouver côte à côte pour défendre leurs intérêts et leur cause.

Si un retour à Brecht s'impose, c'est d'abord parce que nous avons besoin de rétablir des liens entre l'art, la science et l'action civique. Il faut inventer un espace commun de réflexion et d'action, à l'écart des enjeux institutionnels, pour imaginer des façons de défendre notre autonomie, tout en gardant le contact, au-delà des experts, avec les citoyens qui nous donnent les moyens de vivre. C'est de cette manière que nous pourrions échapper à l'alternative ruineuse dans laquelle on veut nous enfermer : l'Etat ou le marché.

** Gérard Noiriel est historien, auteur de «Théâtre, histoire et politique»*

« Montrer l'historicité du monde dans lequel nous vivons, c'est-à-dire le caractère relatif et éphémère de notre propre mode de vie, est une façon irremplaçable d'enrichir l'esprit critique de nos concitoyens, en les aidant à se dépêtrer d'eux-mêmes. Ce raisonnement sur l'histoire vaut naturellement pour toutes les sciences de l'homme et de la société. En puisant dans les connaissances qu'elles produisent, je suis convaincu que les artistes pourraient renouer avec un théâtre qui pose des problèmes et qui montre les dilemmes dans lesquels nous sommes tous pris, au lieu de se contenter de défendre des bonnes causes... Brecht inventait des fables pour montrer des processus historiques. Cette démarche artistique est toujours appréciée du public, si l'on en juge par le succès que rencontrent encore aujourd'hui ses pièces. Mais on peut aussi plaider pour une réhabilitation du théâtre-documentaire. Ce dernier a eu trop souvent tendance en France à se cantonner dans le témoignage ou la défense des bonnes causes, sans lien avec la recherche scientifique... Plaider pour une collaboration entre artistes et chercheurs au théâtre, c'est plaider aussi pour que la question des rapports entre le fond et la forme soit à nouveau prise au sérieux. Il ne s'agit nullement de discréditer les innovations de l'avant-garde. On ne voit pas pourquoi la recherche et l'expérimentation seraient moins légitimes dans le domaine de l'art que dans le domaine de la science. Mais rien ne justifie que l'expérimentation théâtrale soit réduite à sa dimension formelle. Cette tendance contribue à affaiblir ce qui a fait la spécificité du théâtre depuis l'Antiquité. Elle contribue aussi à restreindre son public. Il ne faut pas oublier, en effet, que le clivage entre la forme et le fond est aussi un clivage social. Les milieux les plus cultivés sont éduqués pour apprécier les innovations formelles, alors que les classes populaires se demandent toujours « à quoi ça sert » et veulent savoir « la fin de l'histoire ». La propension des élites à ériger leur vision du monde en norme universelle est l'un des principaux facteurs de la crise actuelle du théâtre subventionné. On peut en effet penser, avec Alain Viala, que, à « restreindre ainsi un public qu'il a tant cherché à élargir, le théâtre court à sa perte »... »

« On peut mobiliser toutes les études du monde pour démontrer la « stupidité » du racisme, on ne parviendra pas pour autant à convaincre ceux qui l'alimentent d'abandonner leurs préjugés. Pour être efficace, il faut parvenir à susciter le doute chez le spectateur, ébranler ses certitudes pour provoquer en lui le besoin d'en savoir plus. Et cela n'est possible qu'en travaillant avec des artistes. Ce qui est prouvé dans la recherche doit être éprouvé par le public. La connaissance est ainsi mise au service de la reconnaissance de soi, de façon à ce que les spectateurs puissent se dire à la fin du spectacle, pour reprendre une formule de Jean-Paul Sartre : « Le sauvage que je vois sur la scène, c'est moi. » ». (p. 175-177)

Quelques textes en écho à Maître Puntila et son valet Matti

Alexandre KOJEVE

Commentaire de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel (Section A du Chap. IV)

in *Introduction à la lecture de Hegel*,

éd. Gallimard, coll. Tel, pp. 28-30.

Le Maître force l'Esclave à travailler. Et en travaillant, l'Esclave devient maître de la Nature. Or, il n'est devenu l'Esclave du Maître que parce que – au prime abord – il était esclave de la Nature, en se solidarissant avec elle et en se subordonnant à ses lois par l'acceptation de l'instinct de conservation. En devenant par le travail maître de la Nature, l'Esclave se libère donc de sa propre nature, de son propre instinct qui le liait à la Nature et qui faisait de lui l'Esclave du Maître. En libérant l'Esclave de la Nature, le travail le libère donc aussi de lui-même, de sa nature d'Esclave : il le libère du Maître. Dans le Monde naturel, donné, brut, l'Esclave est esclave du Maître. Dans le Monde technique, transformé par son travail, il règne – ou, du moins, règnera un jour – en Maître absolu. Et cette Maîtrise qui naît du travail, de la transformation progressive du Monde donné et de l'homme donné dans ce Monde, sera tout autre chose que la Maîtrise «immédiate» du Maître. L'avenir et l'Histoire appartiennent donc non pas au Maître guerrier, qui ou bien meurt ou bien se maintient indéfiniment dans l'identité avec soi-même, mais à l'Esclave travailleur. Celui-ci, en transformant le Monde donné par son travail, transcende le donné et ce qui est déterminé en lui-même par ce donné ; il se dépasse donc, en dépassant aussi le Maître qui est lié au donné qu'il laisse – ne travaillant pas – intact. Si l'angoisse de la mort incarnée pour l'Esclave dans la personne du Maître guerrier est la condition sine qua non du progrès historique, c'est uniquement le travail de l'Esclave qui le réalise et le parfait. [...]

Le travail transforme le Monde et civilise, éduque l'Homme. L'homme qui veut - ou doit - travailler, doit refouler son instinct qui le pousse à «consommer» immédiatement l'objet «brut». Et l'Esclave ne peut travailler pour le Maître, c'est-à-dire pour un autre que lui, qu'en refoulant ses propres désirs. Il se transcende donc en travaillant ; ou si l'on préfère, il séduque, il «cultive», il «sublime» ses instincts en les refoulant. [...] Il transforme les choses et se transforme en même temps lui-même : il forme les choses et le Monde en se transformant, en séduquant soi-même ; et il séduque, il se forme, en transformant des choses et le Monde.

LA STRATEGIE DE CONDESCENDANCE (PIERRE BOURDIEU, Grands entretiens 1989-1990)

« Ce qui existe dans le monde social, ce ne sont pas des groupes constitués comme on le croit, mais cette réalité invisible qu'on ne peut pas toucher du doigt, et qui est pourtant le principe de la plupart de nos conduites, que j'appelle espace social... Pour manifester cet espace social, on est obligé de rendre visibles les choses qui occupent cet espace, c'est-à-dire des individus, des institutions, etc., mais ce qui existe vraiment c'est l'espace.

Je vais donner un exemple simple qui je crois fait comprendre : j'ai analysé dans un de mes livres ce que j'ai appelé « les stratégies de condescendance ». C'est par exemple l'aristocrate qui va dans son box de chevaux privé, qui rencontre son palefrenier, lui tape sur l'épaule et lui dit : « Mon brave... mon alezan est prêt ? » Exemple imaginaire mais dont on peut trouver l'équivalent dans le rapport entre un prof et un étudiant : c'est le prof qui en 68 tutoie un étudiant par exemple. Dans ce cas-là qu'est-ce qui se passe ? Apparemment, il y a la relation visible entre deux hommes qui se parlent ; en fait, ce qui commande ce qu'ils se disent et le sens de ce qu'ils disent, c'est une relation complètement invisible, une relation de distance sociale, celle qui sépare un aristocrate de son serviteur et qui est apparemment niée par l'action même qui se voit. Autrement dit, pour que je puisse avoir une stratégie de condescendance à l'égard de quelqu'un, il faut que je sois tellement sûr de ma hauteur par rapport à lui que je puisse faire semblant de mettre à son niveau. »

L'ARGENT (MARX, Manuscrits de 1844)

« L'argent, qui possède la qualité de pouvoir tout acheter et de s'approprier tous les objets, est par conséquent l'objet dont la possession est la plus éminente de toutes. Universalité de sa qualité est la toute-puissance de son être ; il est donc considéré comme l'être tout-puissant. L'argent est l'entremetteur entre le besoin et l'objet, entre la vie et le moyen de vivre de l'homme. Mais ce qui me sert de médiateur pour ma propre vie me sert également de médiateur pour l'existence d'autrui. Mon prochain, c'est l'argent.

Shakespeare dans *Timon d'Athènes* :

« De l'or! De l'or jaune, étincelant, précieux ! Non, dieux du ciel, je ne suis pas un soupirant frivole... Ce peu d'or suffirait à rendre blanc le noir, beau le laid, juste l'injuste, noble l'infâme, jeune le vieux, vaillant le lâche... Cet or écartera de vos autels vos prêtres et vos serviteurs; il arrachera l'oreiller de dessous la tête des mourants; cet esclave jaune garantira et rompra les serments, bénira les maudits, fera adorer la lèpre livide, donnera aux voleurs place, titre, hommage et louange sur le banc des sénateurs; c'est lui qui pousse à se remarier la veuve éplorée. Celle qui ferait lever la gorge à un hôpital de plaies hideuses, l'or l'embaume, la parfume, en fait de nouveau un jour d'avril. Allons, métal maudit, putain commune à toute l'humanité, toi qui mets la discorde parmi la foule des nations... »
Shakespeare peint magistralement l'argent.

Ce que je peux m'approprier grâce à l'argent, ce que je peux payer, autrement dit ce que l'argent peut acheter, je le suis moi-même, moi le possesseur de l'argent. Les qualités de l'argent sont mes qualités et mes forces essentielles en tant que possesseur d'argent. Ce que je suis et ce que je puis, ce n'est nullement mon individualité qui en décide. Je suis laid, mais je puis m'acheter la femme la plus belle. Je ne suis pas laid, car l'effet de la laideur, sa force repoussante est annulée par l'argent. Personnellement je suis paralytique mais l'argent me procure vingt-quatre pattes ; je ne suis donc pas paralytique. Je suis méchant, malhonnête, dépourvu de scrupules, sans esprit, mais l'argent est vénéré, aussi le suis-je de même, moi, son possesseur. L'argent est le bien suprême, donc son possesseur est bon ; au surplus, l'argent m'évite la peine d'être malhonnête et l'on me présume honnête. Je n'ai pas d'esprit, mais l'argent étant l'esprit réel de toute chose, comment son possesseur manquerait-il d'esprit ? Il peut en outre s'acheter les gens d'esprit, et celui qui est le maître des gens d'esprit n'est-il pas plus spirituel que l'homme d'esprit ? Moi qui puis avoir, grâce à l'argent, tout ce que désire un cœur humain, ne suis-je pas en possession de toutes les facultés humaines ? Mon argent ne transforme-t-il pas toutes mes impuissances en leur contraire ?

Si l'argent est le lien qui me relie à la vie humaine, à la société, à la nature et aux hommes, l'argent n'est-il pas le lien de tous les liens ? Ne peut-il pas nouer et dénouer tous les liens ?

Shakespeare fait ressortir surtout deux propriétés de l'argent : C'est la divinité visible, la métamorphose de toutes les qualités humaines et naturelles en leur contraire, la confusion et la perversion universelles des choses. L'argent concilie les incompatibilités. C'est la prostituée universelle, l'entremetteuse générale des hommes et des peuples. »

Genèse de Maître Puntila et son valet Matti

Brecht tient un journal de travail de 1938, soit cinq ans après son exil d'Allemagne, à 1955, un an avant sa mort. Dans ce journal, il mêle analyse de l'actualité et réflexion sur sa production littéraire.

Nous avons choisi quelques extraits où Brecht évoque la genèse de « Maître Puntila et son valet Matti ».

17.4.1940

Départ en bateau pour la Finlande, en abandonnant meubles, livres etc. le serrurier, qui prend les livres dont personne d'autre ne veut. la jeune veuve à bord, qui d'une plaque de glace monte par une échelle sur le bateau qui stoppe. à la douane d'abo, la dame qui réquisitionne le soldat pour porter sa valise. quatrain pour tombrock, afin qu'il puisse vendre encore quelques tableaux.

30.6.40

Il est impossible d'achever une pièce sans le plateau. the proof of the pudding... comment me rendre compte si par exemple la 6ème scène de LA BONNE AME tolère encore ou non la connaissance que li gung a acquise des causes (sociales) de la méchanceté de son ami ? seul le plateau décide des variantes possibles. à part LA MERE et TÊTES RONDES, rien de ce que j'ai écrit depuis SAINTE JEANNE, n'a été testé.

5.7.40

Départ pour le domaine de marlebäk (kausala) avec HELLA WUOLIJOKI. elle nous donne une villa parmi de magnifiques bouleaux. nous parlons du calme ici, loin de tout, mais ce n'est pas calme ; simplement, les bruits sont beaucoup plus naturels, le vent dans les arbres, le crissement de l'herbe. les gazouillis et tout ce qui vient de l'eau. la demeure principale, blanche, avec deux rangées de huit grandes fenêtres chacune, a plus de cent ans, elle est de style empire. les pièces sont dignes du musée. (...)

nous avons très sommeil ; vraisemblablement à cause de l'air inhabituel. l'odeur des bouleaux à elle seule est enivrante, et aussi celle du bois. sous les bouleaux il y a abondance de fraises sauvages, et même cette cueillette fatigue les enfants. je crains que la cuisine ne devienne difficile pour helli, il faut chauffer le four, et l'eau n'est pas dans la maison. mais les gens sont très aimables et h[ella] w[uolijoki] connaît d'innombrables histoires.

30.7.40

Me suis essayé à quelques épigrammes (LES ACCESSOIRES DE LA WEIGEL, LES PIPES, GARDE-MANGER FINNOIS). incapacité totale de travailler à des sujets dramatiques. pourtant il serait si nécessaire d'achever LA BONNE AME ; ce n'est plus qu'une question de détails. dans ces moments de blocage il faudrait se consacrer au travail journalistique ou théâtral, et d'un côté comme de l'autre, il y a empêchement à l'heure actuelle.

merveilleuses, les histoires de wuolijoki, sur le peuple du domaine, dans les forêts où elle possédait jadis d'importantes scieries, histoires de l'époque héroïque. elle paraît belle et sage lorsque, secouée sans arrêt par le rire, elle raconte les ruses des gens simples, et les sottises des gens distingués, en vous regardant de temps en temps avec des yeux plissés de malice et en accompagnant les discours des personnages par des mouvements fluides, épiques, de ses belles mains épaisses, comme si elle merveilleuses, les histoires de wuolijoki, sur le peuple du domaine, dans les forêts où elle possédait jadis d'importantes scieries, histoires de l'époque héroïque. elle paraît belle et sage lorsque, secouée sans arrêt par le rire, elle raconte les ruses des gens simples, et les sottises des gens distingués, en vous regardant de temps en temps avec des yeux plissés de malice et en accompagnant les discours des personnages par des mouvements fluides, épiques, de ses belles mains épaisses, comme si elle battait la mesure d'une musique audible pour elle seule (de sa main, qui virevolte au poignet elle dessine un huit couché). elle traîne son poids respectable avec une stupéfiante énergie sur son île et ses marais, son embonpoint a là quelque chose de chinois, elle semble régler en douceur les affaires du domaine, sans jamais tomber dans l'autoritarisme. pourtant elle est très déterminée et représente excellemment le domaine. et elle est très humaine.

27.8.40

avec h[ella] w[uolijoki], mise en chantier d'une pièce populaire destinée à un prix finnois. aventures d'un grand propriétaire finnois et de son chauffeur. il est humain uniquement quand il est ivre, car il oublie alors ses intérêts.

2.9.40

Travail sur PUNTILA, la pièce d'h[ella] w[uolijoki], à demi terminée, est une comédie de salon. (puntila à jeun n'est que puntila ivre avec la gueule de bois, donc de mauvaise humeur, l'ivrogne traditionnel. son chauffeur est un gentleman qui a vu la photographie de la fille et s'est fait embaucher comme chauffeur etc.) mais elle fait encore appel à un film, qui fournit de précieux éléments (l'expédition automobile en quête de schnaps légal, l'escalade de la montagne), des éléments épiques. il m'incombe de bien dégager la farce sous-jacente, de raser les dialogues psycho-logisants pour faire place nette à des récits de la vie populaire finnoise ou à des exposés d'opinions, de scéniser l'opposition « maître » et « valet » et de rendre au thème sa poésie et son comique. ce thème montre qu'h[ella] w[uolijoki], avec toute son intelligence, son expérience, sa vitalité, et son talent littéraire, se trouve gênée par la technique dramatique conventionnelle. assise sur sa chaise de bois à faire du café, quelle conteuse épique enthousiasmante ! tout vient avec une facilité biblique et une complexité biblique.

6.9.40

Dans PUNTILA jusqu'au cou. le tout repose sur un certain accent. j'y trouve beaucoup de plaisir. après le XVIIème siècle, anglais et français n'ont plus que la comédie, les allemands, eux, ne l'ont pas encore au XIXème. PUNTILA et son valet KALLE sont à la place qui leur convient dans la galerie des BAAL, KRAGLER, ANNA BALICKE, GAVESTON, GALY GAY, LA VEUVE BEGBICK, JOHANNA DARK, MAULER, LE FERMIER CALLAS, GALILÉE, COURAGE, SHEN TÉ.

14.9.40

Je m'attelle à l'avant-dernière scène (la 9) de PUNTILA. son profil a les limites du modèle et le ton à la schweyk impose également des limites, mais l'ensemble procure du plaisir et, après se-tchouan, représente un délassement. entre-temps je lis une controverse entre matthew arnold et newman sur la façon de traduire homère. une fois de plus : quelle littérature ils ont, ces anglais !

14.9.40

De la fenêtre, j'observe un ouvrier couper du petit bois en face, dans la remise ouverte. il travaille à un rythme d'une telle perfection et avec une telle aisance, que je pense à une de ces bandes cinématographiques qu'on repasse à l'envers, de sorte que le cheval qui était tombé se redresse au ralenti et saute la haie en sens inverse, non : plane, exécutant une figure d'une pure logique, et aucun moment ne subsiste en dehors du mouvement d'ensemble. tandis que la main gauche ramasse la bûche par terre, la droite se met en branle avec la hache ; celle-ci entre comme dans du beurre et traverse la bûche de part en part, sous l'effet de son propre poids dirait-on. si l'homme doit s'y reprendre à deux fois parce qu'il y a un noeud, il frappe le plus simplement du monde dans la première entaille, sans viser à aucun moment. une fois, une bûche tombe du billot non fendue, il ne se penche pas après, il la ramassera plus tard ou la laissera infendue. sa main attrape déjà une autre bûche. le spectacle m'impressionne d'autant plus que je vois seulement les mains au travail, l'homme demeure dans l'obscurité de la cabane.

16.9.40

Il serait incroyablement difficile de dépeindre mon état d'âme lorsque, après avoir suivi la bataille d'angleterre à la radio et dans la médiocre presse finno-suédoise, j'écris PUNTILA. ce phénomène moral explique pareillement que de telles guerres puissent exister et que le travail littéraire puisse continuer. puntila ne me concerne presque en rien, la guerre en tout ; je peux presque tout écrire sur puntila, rien sur la guerre. je ne pense pas seulement au « droit » d'écrire, je pense réellement aussi à la « capacité » d'écrire. il est intéressant de voir comment la littérature est reléguée, en tant que praxis, à une telle distance du centre des événements dont tout dépend.

19.9.40

Terminé PUNTILA. le travail a roulé sans accroc à partir du moment où je me suis donné quelques modèles de langage, chacun d'environ 20 lignes (le ton puntila, le ton kalle, le ton du juge). j'ai tapé le texte dans un format in quarto, à raison de 20 lignes par page, avec une grande marge, sur un papier mince et gras, en double exemplaire. c'est du grand luxe, et l'écart anormal entre les lignes, le soulignement des rôles — ce qui a augmenté le poids des répliques — ont coûté un surcroît de travail. le style de la pièce s'est brouillé pour moi, avec l'aspect extérieur du manuscrit, un petit veau bien rondouillard. il y a plus du paysage que dans aucune autre de mes pièces, excepté BAAL peut-être. le ton n'est pas original, c'est celui de hasek dans schweyk, que j'avais déjà mis à contribution dans COURAGE. j'ai eu très vite le plan des scènes, leur longueur était notée de prime abord, et elle fut relativement respectée. la visite du marché aux valets a été rajoutée, il vient de se tenir ces jours-ci dans le voisinage.

24.9.40

h[ella] w[uolijoki] est en train de lire PUNTILA et semble fort effrayée. il n'est ni dramatique, ni drôle etc. tous les personnages parlent de la même façon, et non pas différemment comme dans la vie et comme dans les pièces d'h[ella] w[uolijoki]. il y a des morceaux ennuyeux et qui ne font pas avancer l'action, telle la conversation à la cuisine entre le juge et l'avocat (ce sont des choses qu'on sait, en finlande). kalle n'est pas un chauffeur finnois. la fille du grand propriétaire ne peut pas vouloir emprunter de l'argent au chauffeur (mais elle peut bien vouloir l'épouser, comme dans la pièce d'h[ella] w[uolijoki]), tout est trop épique pour être dramatique. la liste est loin d'être close, et on peut certes démontrer logiquement l'irréalisme du cliché naturaliste ou de la psychologie courante des magazines pour les familles, et encore telle ou telle faute de construction etc, mais pas que telle chose est drôle ou que telle prose est sublime. et puis il est souhaitable qu'h[ella] w[uolijoki] ne se décourage pas d'ajuster la pièce au goût du jury, nous en avons parlé dans la soirée, et j'ai réussi à l'apaiser sur certains points. j'ai mis en avant qu'une tension trop poussée ne me paraissait pas souhaitable, car on ne rit pas bien avec les muscles abdominaux tendus, que la profusion et la vitalité de puntila pouvaient se rendre non seulement par la faconde mais aussi par la richesse de l'élément gestuel, et que même pour les finlandais il ne devrait pas être nécessairement ennuyeux d'entendre décrire ce qu' « ils savent ». h[ella] a beau être avisée aussi bien que modeste, désireuse d'apprendre, il m'a été impossible de lui faire saisir, par exemple, que, chez moi, la démarche et l'allure des scènes reproduisent la démarche de puntila lui-même, dans son vagabondage et son relâchement, avec ses détours et ses retards, ses redites et ses indispositions. elle veut faire venir plus tôt les femmes de kurgela, immédiatement après l'invitation, pour que le public ne les ait pas oubliées. elle ne voit pas que si la chose est belle, c'est justement parce qu'elles sont déjà presque oubliées, du public aussi bien que de puntila lui-même, et qu'elles font ensuite leur apparition, si longtemps après le matin où elles furent invitées. c'est aussi que personne ne s'attendra vraiment à une suite quelconque, quand puntila les invite par ce beau matin, puisque cette invitation est tout à elle seule et que l'abus consiste simplement à y répondre.

25.9.40

Ce qui m'a longtemps gêné dans la production théâtrale. je voulais bien raconter une parabole de portée générale, mais pas imiter la vie telle qu'elle surgit, pleine de contradictions, ou encore provoquer l'émotion et masser ainsi les âmes avachies. on dira qu'un esprit lucide peut fort bien s'employer aussi à distraire autrui, et que, dans une pleine pelletée de vie confuse, le sage trouve toujours son bien. mais cette sagesse-là est autre, résulte d'une attitude autre. le narrateur, lui, abandonne en quelque sorte sa dignité à chaque instant, i. e. sa dignité personnelle, pas celle de son état, en roulant des yeux, en laissant son poulx s'emballer, ses mains trembler du désir de distribuer les cartes sans les avoir correctement battues. si je n'avais pas eu cette vision, j'aurais pu écrire des pièces bien plus naïves, bien plus épanouies, et aussi plus désespérées.

1.10.40

Je lisais des pages de JACQUES LE FATALISTE de DIDEROT, quand s'est révélée à moi une nouvelle possibilité de réaliser le vieux projet ZIFFEL. j'avais déjà apprécié chez KIWI la manière d'insérer des dialogues dans la trame. en outre, de PUNTILA, j'ai encore l'accent particulier dans l'oreille. j'ai rédigé à titre d'essai deux petits chapitres et intitulé le tout DIALOGUES D'EXILÉS.

le feuillage jaunit, on rentre les vaches à l'étable, il y a fréquemment des ondées.

3.10.40

h[ella] w[uolijoki] vend marlebåk. son exploitation est de plus en plus difficile. comme il n'y a plus d'essence en vente, l'agriculture fait retour au cheval et à l'énergie humaine, la capitale se retire à une distance aussi éloignée qu'à la fin du siècle dernier. le transport du lait à la gare devient un problème, il prend quatre heures au lieu d'une demi-heure. le personnel ne suffit plus et nourrir davantage de gens est quasi impossible. la valeur du domaine a augmenté depuis que les allemands ont obtenu un droit de passage vers la norvège, la semaine dernière.

h[ella] w[uolijoki] est maintenant très satisfaite de PUNTILA. en la traduisant en finnois, explique-t-elle, elle se serait aperçue que la pièce est devenue très riche et puntila une figure nationale.

28.10.40

Légère crise de sciatique, assez désagréable pour m'empêcher de travailler. en ces occasions, je constate à quel point, écrivant, je suis tributaire de ma santé, je n'écris que de haut.

H[ELLA] W[UOLIJOKI] raconte que paavolainen, qu'elle estime, a sacré PUNTILA comédie nationale finnoise classique. il ne connaîtrait aucune oeuvre où tant de choses soient dites en si peu de mots sur la finlande. je suis maintenant convaincu que l'EDDA fut écrite par un juif, et ISAÏE par un babylonien.

Portraits de Brecht

1. Autoportrait poétique Bertolt Brecht – Du pauvre B.B. (1922)

Moi, Bertolt Brecht, je suis des forêts noires,
Ma mère m'a porté dans les villes, alors
Que j'étais dans son ventre. Et le froid des forêts
Sera en moi jusqu'au jour de ma mort.

Je suis chez moi dans les villes d'asphalte. Muni
Depuis toujours des derniers sacrements :
De journaux. De tabac. Et d'eau-de-vie.
Soupçonneux, paresseux, satisfait finalement.

Je suis gentil avec les gens. Je fais ce qu'ils font,
Je porte un chapeau melon. Je dis :
«Ce sont des animaux à l'odeur tout à fait spéciale. »
Et je dis : « Ça ne fait rien, J'en suis un, moi aussi.

»

De temps à autre, avant midi, sur mes chaises à bascule,
J'assieds deux ou trois femmes, en toute tranquillité.
Je les regarde et je leur dis : «Vous avez avec moi
Quelqu'un sur qui vous ne pouvez pas compter. »

Le soir je réunis chez moi quelques hommes,
Nous nous adressons les uns aux autres en nous donnant
Du « gentleman ». Les pieds sur ma table ils disent : « Pour nous
Les choses vont aller mieux. » Et jamais je ne demande : « Quand? »

Vers le matin, dans le petit jour gris les sapins pissent
Et leur vermine, les oiseaux, commence à crier.
C'est l'heure où moi, en ville, je vide mon verre, jette
Mon mégot et m'endors, inquiet.

Nous nous sommes installés, espèce légère,
Dans les demeures dites indestructibles (en pratique
Nous avons construit ces grandes boîtes de l'île Manhattan
Et ces fines antennes qui distraient L'Océan Atlantique).

De ces villes restera : celui qui les traversait, le vent !
Sa maison réjouit le mangeur : il la vide. Nous sommes,
Nous le savons, des gens de passage
Et ce qui nous suivra : rien qui vaille qu'on le nomme.

Dans les cataclysmes qui vont venir, je ne laisserai pas, j'espère,
Mon cigare de Virginie s'éteindre par amertume, moi,
Bertolt Brecht, jeté des forêts noires
Dans les villes d'asphalte, au temps où dans ma mère, autrefois.

2. Portrait de Brecht par Max Frisch

Max Frisch est un écrivain suisse allemand qui fait la connaissance de Brecht en 1947 à Zurich. Dans son journal, il décrit cette rencontre et le dialogue qui s'instaure entre eux.

« Voilà six mois que je fréquente Brecht, et, comme avec tout grand personnage dont on admet la supériorité, le contact est difficile, la tentation de se dérober grande. Et c'est Brecht qui alors, un beau jour, vous donne un coup de téléphone ou qui, toujours aimable, de sa manière sèche et légèrement retenue, vous interpelle dans la rue pour vous demander si vous avez un soir de libre. Brecht recherche la conversation, partout. (...)

La fascination que Brecht exerce sans cesse, je l'attribue surtout au fait que sa vie est véritablement vécue à partir de la pensée. (Tandis que notre pensée, le plus sou-vent, n'est qu'une justification après coup ; non pas ce qui nous guide, mais ce que nous traînons derrière nous.) Face à un talent prodigieux — ce que Brecht est, aussi entre autres choses, sans doute est-il même le plus grand talent, actuellement, parmi les écrivains de langue allemande —, on peut réagir en l'admirant ; on fait une genuflexion comme les enfants de chœur devant l'autel et on n'en parle plus, on passe. Face à une telle personne se conduire ainsi ne suffit pas et, précisément parce que Brecht, en ce qui concerne sa personne, est d'une rare absence de vanité, cela entraîne de tout autres exigences, exigences que des mondanités ne satisfont pas ; pourtant, comme peut-être tous ceux qui dans la vie ont une conduite indépendante, Brecht ne cherche pas du tout l'approbation, au contraire, il cherche la contradiction, impitoyable lorsque l'argumentation est simpliste et ennuyé lorsqu'elle fait entièrement défaut. (...)

Hier nous avons été nous baigner ensemble, c'est la première fois que je vois Brecht dans la nature, dans un milieu, donc, qu'il ne s'agit pas de transformer et qui de ce fait présente peu d'intérêt à ses yeux (« Et la nature, je l'ai vue sans patience. Ainsi se passa le temps qui m'était donné sur la terre »). Ce qu'il faut transformer est tellement important qu'il ne reste pas de temps pour chanter ce qui est naturel. Comme tant de choses chez Brecht, cette attitude est parfaitement vécue, c'est une seconde nature, il est naturel qu'il ne dise pas un mot sur la nature. Il s'inquiète simplement de savoir si, oui ou non, nous allons être pris par l'orage qui menace. Le lac est vert, remué par le vent, le ciel est violet et jaune soufre. Brecht, comme toujours coiffé de sa casquette grise, s'appuie sur la balustrade légèrement pourrie et fume un cigare, la pourriture, voilà ce qu'il remarque : il fait une plaisanterie au sujet du capitalisme. Je nage déjà lorsqu'il rentre dans la remise. Il y a des éclairs de chaleur au-dessus de la ville, des lambeaux de pluie sont accrochés au travers des montagnes plus lointaines, les oiseaux fendent l'air, frémissants, le vent agite le feuillage des grands hêtres, la poussière tourbillonne sur la route. Un peu plus tard, je vois que Brecht, lui aussi, entre dans l'eau, après quelques brassées il disparaît de nouveau dans la remise. Sa femme et moi-même, nous nageons encore un moment dans les vagues éclaboussantes et précipitées. Comme je regagne la terre, Brecht a déjà remis sa vareuse grise et sa casquette grise et fait l'éloge de ce rafraîchissement tout en allumant un nouveau cigare.

-Voyez-vous, dit-il comme si nous avions à peine, tout juste le temps de souffler, interrompu notre conversation, cela me paraît très juste. L'interprète de Puntilla ne doit surtout pas donner l'impression... »

3. Brecht au travail (portrait de l'un de ses assistants)

Egon Monk qui était à l'époque assistant de Brecht, prit ces notes pendant la première répétition du Berliner Ensemble, qui en était à sa troisième semaine d'existence. Extraits.

(Article paru dans la revue théâtre/public n°21)

« Nous sommes le jeudi 22 septembre 1949. Brecht répète « Maître Puntila et son valet Matti », qui inaugurera le Berliner Ensemble au Deutscher Theater de Max Reinhardt.

Le juge et l'avocat se font servir du babeurre, dont ils boivent une gorgée.

L'avocat : Il est excellent

Le juge : J'en bois toujours à Puntila après le bain de vapeur.

Bref silence qui plus tard sera occupé par le son d'un lointain accordéon.

L'avocat : La nuit d'été finnoise !

Le juge : J'ai fort à faire avec elle. Les procès de pensions alimentaires, c'est un hymne à la nuit d'été finnoise. On voit dans la salle d'audience quel délicieux endroit est une forêt de bouleaux. Les gens ne peuvent pas aller à la rivière sans être pris de faiblesse. J'en ai eu une devant ma table de juge, qui accusait le foin de sentir trop fort. La cueillette des baies, elles ne devraient pas non plus, et la traite des vaches leur revient cher. Chaque buisson de la route devrait être entouré de fil de fer barbelé. Au bain de vapeur, les sexes vont séparément, parce que, sans ça, la tentation deviendrait trop forte, et après ils vont ensemble dans les prés. En été, on ne peut simplement pas les tenir. Ils descendent de vélo et grimpent dans les greniers à foin ; à la cuisine, ça arrive, parce qu'il fait trop chaud, et dehors parce qu'il souffle un petit air frais. Pour une part ils font des enfants parce que l'été est si court, et pour l'autre parce que l'hiver est si long.

Brecht, qui a commencé par écouter une fois en laissant filer, demande maintenant aux comédiens de stopper là et il grimpe sur la scène. Maurer le regarde venir l'air légèrement inquiet. Il n'a encore jamais travaillé avec Brecht et il s'est contenté de faire une proposition qui lui semblait possible.

Brecht vient prendre place sur scène entre les deux comédiens, puis il recule d'un demi-pas pour être mieux vu. Il invite Stettner à dire « La nuit d'été finnoise ! » comme s'il s'agissait d'un titre. Sèchement. Simplement pour poser en fait qu'il est question de cette nuit-là et non d'une autre. En aucun cas la manière dont il dira le mot « nuit d'été » - générateur de sensations poétiques - ne devra laisser induire qu'il se fait lui-même poète. C'est un avocat qui parle ici.

Toute la poésie pour lui est dans le fait d'être invité par Puntila, sans avoir à payer.

Brecht s'est adressé d'abord au comédien qui a le petit rôle, pour laisser le temps au timide Maurer, pour lui ôter la crainte (clairement visible) qu'il pourrait avoir affaire à un de ces innombrables despotes qui règnent sur les scènes, qui sait même à un visionnaire, pour lui indiquer que le travail se déroulera ici de manière décontractée.

Le tout, dit Brecht, est une sorte de poème en prose sur la nuit d'été finnoise, du point de vue du juge. La manière dont Maurer vient de dire le texte donnait à entendre quelque chose comme une indignation au sujet du laisser-aller sexuel dans le bas peuple. Mais le Juge ne fait pas de morale. Il est irrité par la vanité de ses efforts. Quand il dit « J'ai fort à faire avec elle », c'est le juge harcelé qui parle. Maurer peut le faire petitement, comme une introduction. Par contre, les termes « procès de pensions alimentaires », il peut les distiller, les savourer. Le rapport « nuit d'été » - « procès de pensions alimentaires » est caché au peuple : pour lui, juge, il est limpide. Il y a là une causalité à ne pas dévoiler aux intéressés. La nuit d'été, forme première des procès de pensions alimentaires.

Maurer, moins tendu, déjà souriant, disposé à marcher, demande s'il faut comprendre que le juge est totalement indifférent à la nuit d'été, s'il est insensible à son érotisme.

Brecht : « Absolument ». Mais il n'en admet pas moins que de faibles sensations sont possibles. Toujours sous des formes juridiques : leur origine n'est pas dans la nuit d'été mais dans la description de ses conséquences. Il s'agit-là plutôt d'un érotisme administratif, déclenché non tant par les péchés que par les actes y afférents. Si Maurer veut du sensuel, qu'il pense au babeurre, qu'il déguste les mots comme le babeurre qu'il est en train de boire. De temps en temps, il peut en garder une gorgée dans la joue. En disant la phrase « Dans la salle d'audience on voit quel délicieux endroit est un bois de bouleaux », qu'il ajoute pour lui-même un « très nettement », ça rendra la phrase plus coulante (plastischer) (...)

Brecht quitte la scène, en demandant qu'on attende qu'il soit parvenu en bas. Alors, de la pénombre, il crie aux comédiens qui attendent : « Vous savez ce que vous êtes, tous les deux, le juge et l'avocat ? Des salissures fières de l'être sur la nuit d'été ! »

Les thématiques

- **Maitre et valet** (comme Don Juan et Sganarello)

Maitre Puntila et son valet Matti reprend un topos largement exploité au théâtre la relation maîtres et valets
Brecht s'amuse à complexifier cette relation

Maitre Puntila n'est pas 1 mais 2 (humain "trop humain" lorsqu'il a bu, il se transforme en un maître dur, violent, et âpre au gain dès qu'il est sobre.)

Le valet Matti, souhaite avant tout rester lui-même en tâchant de résister aux tentatives de fraternisation de son maître. (Différent du valet traditionnel soucieux de ses seuls intérêts)

- **le respect du faible - le danger de la dictature - la justice - la confiance**

- **la lutte des classes**

- **le double :**

Matti courbe le dos au sens figuré, mais il dirige nombre d'événements tout au long de la pièce.

Matti : il se tait et parle à tous, il obéit à Puntila et Matti commande à Eva son attitude.

C'est un valet mais il est le maître du jeu.

Il est contraint à la volonté toute puissante de Puntila mais il décide seul de quitter le domaine et le maître à la fin de l'histoire.

Nul n'est celui que l'on croit connaître

C'est une histoire complexe, faite d'imbrications, de comportements et de décisions emportées, folles et violentes, burlesques et tordues, en même temps que d'humour grinçant.

Bibliographie

Les Sermons domestiques Baal, 1918
La Noce chez les Petits Bourgeois, 1919
Tambours dans la nuit (Trommeln in der Nacht), 1920
Dans la jungle des villes (Im Dickicht der Städte), 1922
Edouard II (Leben Eduards der Zweiten von England), 1924
Homme pour homme (Mann ist Mann), 1925
L'Opéra de quat'sous (Die Dreigroschenoper), 1928
L'Importance d'être d'accord (Das Badener Lehrstücke von Einverständnis), 1929
Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (Das Badener Lehrstücke von Einverständnis), 1929
Sainte Jeanne des Abattoirs (Die heilige Johanna der Schlachthöfe), 1930
Celui qui dit oui, celui qui dit non (Der Jasager, Der Neinsager), 1930
La Décision (Die Massnahme), 1930
L'Exception et la règle (Die Ausnahme und die Regel), 1930
La Mère (Die Mutter), 1931
Kuhle Wampe (film), 1932
Têtes rondes et têtes pointues (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe), 1933
Les Fusils de la mère Carrar (Gewehre der Frau Carrar), 1937
Mère Courage et ses enfants (Mutter Courage und ihre Kinder), 1938
Grand-peur et misère du IIIe Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches), 1938
La vie de Galilée (Leben des Galilei), 1938
La Bonne âme du Sichuan (Der gute Mensch von Sezuan), 1938
Le Procès de Lucullus (Das Verhör des Lucullus), 1939
Maître Puntila et son valet Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti), 1940
La Résistible Ascension d'Arturo Ui (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui), 1941
Les visions de Simone Machard (Die Gesichte des Simone Machard), 1942
Schweik dans la Seconde Guerre mondiale (Schweyk im zweiten Weltkrieg), 1943
Le Cercle de craie caucasien (Der kaukasische Kreidekreis), 1945
Antigone, 1947
Les Jours de la Commune (Die Tage der Commune), 1949
Petit Organon pour le théâtre, 1948
La Dialectique au théâtre, 1951
Turandot, ou le congrès des blanchisseurs (Turandot oder der Kongress der Weisswäscher), 1954

SOURCE

- http://www.tpc86.info/biogr_bbr.htm
- <http://www.theatre.brette.biz/blog/2007/11/04/144-brecht>
- <http://www.ditl.info/arttest/art855.php>

Maitre et valet :

- <http://www.site-magister.com/maitretvalet.htm>
- <http://www.academie-en-ligne.fr/Ressources/7/FR10/AL7FR10TEPA0111-Sequence-03.pdf>

Parcours de l'équipe ...

Guy Pierre Couleau - *Metteur en scène*

Metteur en scène, il est nommé en juillet 2008 à la direction de la **Comédie De l'Est**, Centre Dramatique Régional d'Alsace, à Colmar qui devient en 2012 un Centre Dramatique National. Il débute au théâtre comme acteur en 1986, dans des mises en scène de Stéphanie Loïk, Agathe Alexis ou Daniel Mesguich. Il réalise sa première mise en scène à L'Atalante en 1994 (Le Fusil de Chasse de Y.Inoué), puis continue de jouer et de mettre en scène alternativement jusqu'en 1998, date à laquelle il décide de se consacrer uniquement à la mise en scène : *Vers les Cieux de Horvath*, 1995 – *Netty* d'après Anna Seghers, 1998 – *Déjeuner chez Wittgenstein* de Thomas Bernhard, 1998. En 1999, il met en scène *Le Baladin du Monde Occidental* de John M. Synge, puis fonde, en 2000, sa compagnie « **Des Lumières et Des Ombres** », qui devient associée au Moulin du Roc, Scène Nationale de Niort puis aux scènes nationales de Gap et d'Angoulême. En 2001, *Le Sel de La Terre*, diptyque de Sue Glover et Frank McGuinness, est programmé au « Festival IN » d'Avignon. Ses plus récents travaux sont *Rêves* de W. Mouawad (Niort puis Antony, 2005) ; *L'Épreuve* de Marivaux (Gap, 2005), *Marilyn en chantée* de Sue Glover (Angoulême, 2008), *Les Justes* d'Albert Camus (Gap et Athénée Théâtre Louis Jovet en 2007), *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre (Gap et Athénée Théâtre Louis Jovet en 2009), *La Fontaine aux saints* et *Les Noces du Rétameur* de J.M. Synge (création au CDR d'Alsace à Colmar en janvier 2010). En 2011, il crée à la Comédie de l'Est *Hiver* de Zinnie Harris, *Le Pont de pierres* et *la peau d'images* de Daniel Danis et *Bluff* d'Enzo Cormann.

Carolina Pencheny - *Assistante à la mise en scène*

Formée au Conservatoire National d'Art Dramatique à Buenos Aires et à l'Ecole Argentine du Mime, elle a intégré la troupe du Théâtre du Soleil après son arrivée en France. En tant que comédienne Carolina Pecheny a travaillé sous la direction d'Ariane Mnouchkine (*La ville parjure*, *Et soudain des nuits d'éveil*), Guy Freixe (*Danser à Lughnasa* de Brian Friel), Guy Pierre Couleau (*L'Épreuve* de Marivaux, *Vespetta e Pimpinone* opéra d'Albinoni, *La Fontaine aux saints* et *Les Noces du rétameur* de J.M. Synge, *Le pont de pierre* et *la peau d'images* de Daniel Danis), Serge Lipszyc (*Macbeth*, *Ivanov*, *Henry VI*), Paul Golub (*La puce à l'oreille*, *Nuits à Bagdad* de Mohammed Kacimi), Edmunds Freibergs (*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov). En tant que metteuse en scène, elle a monté *Le Médecin malgré lui* de Molière joué en Argentine et en Allemagne ; *Monsieur Mockinpott* de Peter Weiss en Allemagne et *Raconte-moi* inspiré de « *Etre sans destin* » d'Imre Kertész au Théâtre du Soleil. Une laborieuse entreprise de Hanokh Lévin, *Le Monte Plats* d'Harold Pinter et *La Conférence des oiseaux* de Jean Claude Carrière en Allemagne. Pédagogue, elle a dirigé des nombreux stages de jeu masqué en Argentina, Norvège, Allemagne, République Tchèque entre autres et travaille de façon continue avec les élèves de l'option théâtre de la ville de Colmar. En 2012-2013, on la retrouvera dans le spectacle *Le Pont de pierres* et *la peau d'images*. Elle collaborera aussi, au côté de Guy Pierre Couleau, à la mise en scène de *Maître Puntila* et son valet *Matti*.

Il commence le théâtre dans la section artistique du lycée Molière dirigée par Yves Steinmetz. Il mène ensuite, en parallèle, une formation universitaire à la Sorbonne (agrégation de philosophie, licence de lettres) et une formation théâtrale au cours Florent notamment dans la classe de Stéphane Auvray-Nauroy. Il effectue différents stages avec Christian Rist, Didier Flamand, Philippe Adrien, Michel Fau. Il travaille comme comédien sous la direction de Jeanne Moreau, Catherine Cohen, Gerold Schumann, Hervé Dubourjal, Michel Cochet, Jean-Noël Dahan et Guy Pierre Couleau. Il aborde la mise en scène en tant qu'assistant de Marc Paquien pour *L'intervention* de Victor Hugo puis collabore comme assistant dramaturge avec Guy Pierre Couleau sur *Les Justes* d'Albert Camus, *Les Mains sales* de Sartre, *Sortie de piste* de Tchekhov, *Les Noces du rétameur* et *La Fontaine aux saints* de Synge). Dans le cadre des Rencontres de la Cartoucherie, il monte *Attention ! Attentions ?* en juin 2005 et *Moeurs générales des marchands de bruits*, une satire politique de Bruno Dalimier en juin 2006 avec Jean-Pierre Dumas. En 2009, il met en scène *A la grecque !!*, au théâtre Jean Vilar à Suresnes et à la Maison des Métallos à Paris, ainsi qu'une forme courte *Memento mori* à l'Etoile du Nord dans le cadre du festival « A court de formes ». En juillet 2009, il réalise son premier courtmétrage : *Femâle* qui a reçu le « prix originalité » au Festival de Fontainebleau et le « prix de la photo » du festival de Mulhouse « tous courts ». Il enseigne la dramaturgie philosophique à des apprentis comédiens à l'Ecole Auvray-Nauroy. En 2010-2011, il a mis en scène *Les Bonnes* de Genet. Pour la Comédie de l'Est, il est modérateur des entretiens, rédacteur dramaturge des cahiers de création et anime de nombreux ateliers ou rendez-vous tel le comité de lecture

Il a été formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il a joué au cinéma et à la télévision, sous la direction de, entre autres, Sylvain Monod, Raoul Ruiz, Vincent Nordon ou encore Jean-luc Godard. Au théâtre, il joue dans un grand nombre de pièces dont *L'Echange* (Claudel) - Bernard Lévy, *Macbeth* (Shakespeare) - Sylvain Maurice, *L'éternel Mari* (Dostoïevski) - Rosine Lefèvre, *Le Conte d'hiver* (Shakespeare) - Stéphane Braunschweig, *Rêves/Kafka* (Enzo Corman) - Philippe Adrien.

Enfin, il signe plusieurs mises en scènes dont *Stimulant*, *amer et nécessaire* *Ernesto Caballero* - *Théâtre de la tempête*, *Le Naufrage du Titanic* de H.M Enzensberger, *La serveuse n'a pas froid* de Jean Marie Piemme, ou encore *L'intrus* de JL Nancy.

Luc Antoine Diquero - *Matti*

Elève de l'école Lecoq, Luc-Antoine Diquéro poursuit sa formation à l'art de l'acteur en jouant sous la direction de Jean-Christian Grinevald. Plus tard, il rencontre Jorge Lavelli qui le fait jouer dans de nombreux spectacles, notamment *Opérette*, *Les Comédies barbares* et *Macbett*. Au théâtre comme au cinéma, Luc-Antoine Diquéro enchaîne les collaborations. Sur les planches, il joue pour Stéphane Braunschweig dans *La Mouette*, Ludovic Lagarde dans *Maison d'arrêt*, Alain Françon dans *Si ce n'est toi*, etc. Il tourne pour le cinéma avec Andreij Wajda dans *Danton*, Philippe De Broca dans *Chouans !*, Pierre Salvatori dans *Comme elle respire* ou encore avec Pitoff dans *Vidocq*. En tant que metteur en scène, Diquéro met en scène *Une soirée comme une autre* de Jacques Sternberg et en 2008 un spectacle inspiré du rock n' roll intitulé *For the good times*, Elvis.

Sébastien Desjours - *Lattaché, Le malingre*

Sébastien Desjours joue sous la direction de Jacques Mauclair, Serge Lecointe Anne Saint-Mor *Les caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, Daniel Mesguich *Du Cristal à la fumée* de J Attali et *Hamlet* de Shakespeare, William Mesguich *La vie est un songe* de P Calderon. Il a participé à toutes les aventures de la Compagnie des Camerluches dans les mises en scène de Delphine Lequenne *La mère confidente* de Marivaux, *Le plus heureux des trois* de Labiche et de *Lorenzaccio* de Musset et de Jacques Hadjaje *Adèle a ses raisons* et *Dis leur que la vérité est belle* de J Hadjaje. Isabelle Starkier a fait appel à lui pour interpréter le rôle Franz Kafka dans *Le bal de Kafka* de Timothy Daly et du Juif dans *L'homme dans le plafond* de Timothy Daly. Il participe à des lectures d'auteurs contemporains dirigées par Caroline Girard au sein de la compagnie La Liseuse.

François Kergourlay- *Lavocat, Un gros homme*

François Kergourlay est comédien et metteur en scène. Il est issu du Conservatoire National Supérieur d' Art Dramatique. Il a dirigé pendant cinq ans le Théâtre Firmin Gémier de la ville d'Antony (92). Il a une trentaine de mise en scènes à son actif et autant de rôles au théâtre sous les directions entre autres de Carolina Pecheny, Guy-Pierre Couleau, Mickaël Dusautoy, Paul Golub, Julia Zimina, Frédéric Maragnani, Stuart Seide, Agathe Alexis, Gilbert Langlois, Christian Schiaretti, Michel Boédec, Stéphane Vérité, Daniel Mesguich, Pierre Debauche, Gilles Gleize et Jean- Pierre Miquel. Il a tourné avec Francis Girod, Olivier Lorelle, Renan Delaroché, Alain Choquard et Bertrand Van Effanterre et enregistre fréquemment à Radio-France sous la direction de Michel Sidoroff. Ses auteurs de prédilection comme metteur en scène sont Charlotte Rey, Molière, Feydeau, De Filippo, Prévert, Goldoni, Gogol, Andréiev, Marivaux, Harms, Yeats, Tchekhov, et Bergman, sans oublier Labiche, Levin, Galine, Nicole Gros et Aristophane.

Originnaire de Douarnenez, bretonnante de naissance, elle mène depuis ses études au Conservatoire d'Art Dramatique de Rennes, une belle carrière de chanteuse, comédienne, auteur et compositeur. Après avoir vécu entre le Pays de Galles et la Bretagne de 1990 à 2000 et chanté dans le groupe folk-rock "Bob Delyn a'r Ebillion", et comme soprano au sein de l'ensemble "Arsis Théâtre Vocal", elle rentre définitivement en France pour réaliser son premier disque "N'eoketechu" (Coop Breizh). Sortien 2003, ce disque connaît un bel accueil. Il en sera de même pour les albums suivants "Bemdez C'houlou" en 2006, "Red" en 2007, "Noazh" en 2010. S'en suivent de nombreux concerts : Vieilles Charrues (Carhaix), Festival du Bout du Monde (Crozon), Festival Interceltique (Lorient), Nuits Celtiques (Paris-Bercy), Théâtre de Cornouaille (Quimper), TNB (Rennes)... à l'étranger (Ecosse, Belgique, Italie, Espagne, Japon, Pologne...).

Pauline Ribat- *La téléphoniste, Fina la femme de chambre*

Très jeune, elle décide de prendre des cours de théâtre. Elle se passionne pour cet art et décide d'en faire son métier.

En 2004, elle intègre l'Académie-Théâtrale Françoise Danell, Pierre Debauche. Elle est formée par Pierre Debauche ainsi que Robert Angebaut, Alan Boone et Stéphanie Risac.

En 2006, elle intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et suit la classe de Nada Strancar. Elle rencontre également Yann-Joël Collin, Andrzej Seweryn, Didier Sandre et Philippe Garrel. Par ailleurs, elle travaille sous la direction d'Alfredo Arias (*Le lézard noir*, de Yukio Mishima) et de Jacques Kraemer (*Prométhée 2071*, *1669 Tartuffe*, *Louis XIV* et *Raphaël Lévy*, de Jacques Kraemer).

Rainer Sievert- *Le maître d'hôtel, Le vétérinaire, Surkkala le rouge, Le Pasteur*

Rainer Sievert a été formé à l'École Marcel Marceau et Conservatoire national d'Hanovre de 1987 à 1993. Il a joué dans plusieurs films dont *L'armée du crime*, de Robert Guédiguian, *les Femmes de l'Ombre*, film de Jean-Paul Salomé ou encore *l'affaire Ben Barka*, téléfilm de Jean-Pierre Sinapi. Au théâtre, on l'a vu dans de nombreuses pièces dont *La ville parjure*, de H. Cixous, m. en s. Ariane Mnouchkine, *Macbeth*, d'après textes de W. Shakespeare et H. Müller, m. en s. Yvonne Lötz, *Le théâtre ambulante* d'après L. Simovitch, m. en s. Jean Maisonnave, *Maïtsen ou France-Allemagne* création en collaboration avec J.Lagarrigue et M.Wels. Il a également signé plusieurs mises en scène, *Tchekhov côté Jardins* pour le Centre dramatique de la Courneuve, *France-Allemagne* en collaboration avec J.Lagarrigue et M.Wels, *Les Aventures de François Berrone* de et avec M.Wels et *Les dernières jours de l'humanité* de K.Kraus.

Fanny Sintès - *La pharmacienne, Laina la cuisinière*

Fanny Sintès a été formée au Conservatoire Darius Milhaud section théâtre à Antony, au Studio Théâtre d'Asnières, au Centre National des Arts du Cirque et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Au cinéma, elle a tourné dans plusieurs films, dont *Hier j'ai eu 20 ans* film d'Alexandre Chabert, *Le regard froid* court-métrage d'Elie Triffault et *Les lendemains* long métrage de Bénédicte Pagnot. Enfin, au théâtre elle a déjà joué dans de nombreuses pièces dont *Les 7 péchés capitaux des bourgeois* de B.Brecht, m.e.s: Brigitte Damiens, De Molière à Tchekhov m.e.s : Dominique Valadié et Alain Françon ou Opus Magnum m.e.s : Olivier Py.

Serge Transvouez- *Le juge*

Serge Tranvouez travaille, d'abord, comme acteur en Belgique et en Suisse. De retour en France, il fait des rencontres déterminantes : Antoine Vitez, Didier Gabily et Joël Jouanneau. Antoine Vitez sera comme un passeur. Avec Didier Gabily, il participe à la fondation d'un groupe et s'affirme comme acteur (*Phèdre* et *Hyppolites, Violences, Des Cercueils de Zinc, Enfonçures*). Avec Joël Jouanneau, la collaboration prendra diverses formes : comédien dans *Par les villages* de Handke et co-metteur en scène pour *Lève toi et Marche d'après* de Dostoïevski et *plus tard*, de Jacques Séréna. En 94, il crée sa propre compagnie, le Maski Théâtre pour mettre en scène *Partage de Midi* de Paul Claudel, spectacle qui reçoit le prix du syndicat de la critique. En 98, il est metteur en scène associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis, dirigé par Stanislas Nordey. En 2006 il est associé à la Comédie de Reims et crée avec sa compagnie un diptyque de Jean Audureau : *Katherine Barker* et *Hélène*. En 2008, il retravaille comme acteur avec Stanislas Nordey dans *Incendies* de Wajdi Mouawad. En 2011 il est le narrateur de *L'Histoire du Soldat*, monté par Jean-Christophe Sais à l'Opéra. Il joue aussi dans *Les mains sales*, mis en scène par Guy-Pierre Couleau.

Jessica Vedel - *Louvrier, La femme du pasteur*

Jessica Vedel a été formée au Conservatoire de Cognac, puis à l'école Florent et à l'école Claude Mathieu. Elle a également effectué des stages d'improvisation avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. Au théâtre, elle a joué dans *Tout le monde veut vivre* de A. Levin m.e.s Amélie Porteu, *Un air de famille* de A. Jaoui et J-P Bacri m.e.s Frédéric Tourvieille ou encore dans *Après la pluie* de S. Belbel. Elle a également tourné pour la télévision et dans plusieurs courts métrages. En 2007, elle met en scène *Un paysage...* de Fanny Mentré. Enfin, elle donne des cours de théâtre aux enfants et aux seniors dans différentes associations.

Clémentine Verdier est issue de la 65^è promotion de l'ENSATT. Elle y a mis en scène *Pétrarque / kamikaze* de Lancelot Hamelin et *Du Sang sur le cou du chat* de Rainer Werner Fassbinder. Elle fait partie de la troupe du TNP et y a joué dans entre autres *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies* de Molière, *Siècle d'or : Don Quichotte de Cervantès*, et *Merlin l'Enchanteur* de Florence Delay et Jacques Roubaud, mise en scène Julie Brochen et Christian Schiaretti. Elle a mis en espace *Te tenir à jour* de Pierre Eugène Dablaer et *Tragédie sémite* de Simon Zaleski, et a été l'assistante de Christian Schiaretti pour *Jeanne Delteil*.

Parallèlement, elle a joué dans *Vers les démons*, d'après Dostoïevski et *Camus*, mise en scène Giampaolo Gotti (travail avec Anatoli Vassiliev), dans *Pit Bull* de Lionel Spycher, mise en scène Mohamed Brikat et dans *La Sublime Revanche*, mise en scène Camille Germser. Elle a mis en lecture *Cher Papa, souvenirs de Belgrade* de Milena Bogavac, au Théâtre des Ateliers-Lyon, et a co-signé la mise en scène de *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet avec Mohamed Brikat et Marie Fernandez. Elle travaille actuellement à la préparation d'un spectacle sur le texte *Paul(s) To The Stars* de Lancelot Hamelin.

COLMAR Une création de la Comédie de l'Est

Grisant Puntila

La dernière création de la Comédie de l'Est, *Maître Puntila et son valet Matti*, de Brecht, fait rire avec un texte engagé.

TROIS HEURES DE JEU sans entracte, avec un texte dense (mais néanmoins accessible), des changements de costumes et de décors incessants et quelques acrobaties : il faut avant tout saluer la performance des onze comédiens qui jouent tous les soirs *Maître Puntila et son valet Matti*, mis en scène par Guy-Pierre Couleau et présenté à la Comédie de l'Est à Colmar.

Maître Puntila, riche propriétaire terrien finlandais, superbement interprété par Pierre-Alain Chapuis, une « gueule » et une « gouaille » galabruienne, se métamorphose au contact de l'aquavit. Odieux, pingre et calculateur quand il est sobre, il devient humain, doux, compatissant sous l'effet de l'alcool. Tantôt poussant des coups de gueule, tantôt pleurant sur le sort des pauvres gens, même des « rouges ».

Lui tenant tête et lui jouant des tours, son chauffeur, Matti, incarné par Luc Antoine Diquero, très juste, représente le peuple des dominés, tout en paraissant libre.

Malin et cabot, il perce vite à jour ce milieu de la haute société finlandaise et il réussit même l'ex-



Aux fiançailles d'Eva, les rôles sont inversés. PHOTO DNA - L.H.

plot de retourner la situation dans la réjouissante scène des fiançailles d'Eva Puntila, où il met la fille de son maître à ses pieds, avec l'assentiment de toute l'assemblée de notables.

Promise à l'« attaché » (d'ambassade, semble-t-il, mais surtout « attaché » par d'abysales dettes), Eva Puntila se laisse peu à peu séduire par ce chauffeur si libre avant de prendre conscience qu'ils ne sont pas du même monde.

La mise en scène de Guy-Pierre Couleau est particulièrement originale dans les scènes où apparaissent les seconds rôles, ces femmes misérables, qui veulent toutes épouser Puntila, ou plutôt son argent : la pharmacienne ac-

crochée à une corde, la téléphoniste en ombre chinoise, sans oublier la scène chorale où elles apparaissent ensemble aux fiançailles.

Le chant (toujours en version originale allemande) est très présent dans la pièce. La chanteuse Nolwen Korbell assure, en plus de son petit rôle, tous les intermèdes musicaux, qui donnent à l'ensemble un côté cabaret berlinois. Brecht a écrit cette comédie en 1940 dans un monde en crise. Mais ce texte, qui décrit un monde de dominants et dominés, conserve toute son actualité. ■

V.F.

► Tous les soirs jusqu'au 26 octobre, sauf dimanche et lundi.
www.comedie-est.fr

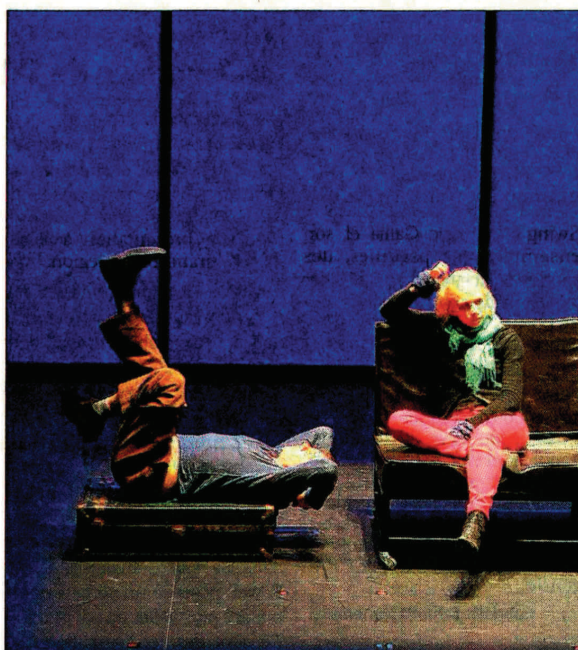
Création M^e Puntila et son valet Matti : théâtre champagne !

Les ingrédients de la dernière création de la Comédie de l'Est forment un spectacle qui décoiffe et renverse tout sur son passage.

M^e Puntila et son valet Matti est servi par onze excellents comédiens survoltés, une mise en scène généreuse et drôle, trois heures de dérapages en tous genres à travers une comédie échevelée et complètement foutraque.

Sur le grand plateau de la Manufacture la pièce de Brecht prend des allures de fête théâtrale énorme et joyeuse,... à consommer sans modération !

Rien ne laisse présager des débordements à venir, et surtout pas ce décor minimaliste constitué de quelques panneaux blancs évoluant entre trois tables métalliques. Place aux seuls comédiens vêtus de costumes bigarrés prêts à en découdre au beau milieu d'un champ de bouteilles d'alcool ! L'histoire est connue : un riche paysan despote et cruel change totalement de personnalité lorsqu'il se trouve sous l'empire de l'alcool, devenant alors foncièrement humain et généreux. La mise en scène de Guy



Gags, caricatures et performances d'acteurs...

Photo Hervé Kielwasser

Pierre Couleau est à l'avenant : les douze tableaux débordent de truculence et invitent Chaplin et Tex Avery à la fête. Gags, caricatures et performances d'acteurs

s'insinuent perpétuellement à travers une farce gigantesque où les arts du spectacle déclinent une partition inspirée : acrobaties et chorégraphies le long d'une

corde suspendue, ombres chinoises, spectacles de cabaret à la façon d'un chœur antique, cirque et pantomime...

Théâtre dans le théâtre avec l'évocation des tâches ménagères de la future mariée, mise en abyme délicieuse et touchante avec le syndicat des quatre fiancées, Maître Puntila et son valet Matti restent constamment sur le fil du rasoir, dans un affrontement perpétuel entre l'argent, le pouvoir et l'alcool ! Pas de tour de chauffe, le spectacle démarre à 100 à l'heure pour basculer dans un marathon de 3 heures sans temps mort ni faiblesse : l'humour y règne en maître avec des gags à foison et un jeu outrancier. La comédie s'achève sur l'évocation du banquet des fiançailles du valet et de la belle héritière, impossibles épousailles montées comme une sainte Cène à l'envers où l'alcool et les rêves éthyliques se heurtent au principe de réalité, en l'occurrence le départ enfin décidé du valet Matti qui décide de s'affranchir de son maître.

Dominique Feig

■ **Y ALLER** Comédie de l'Est, 6 route d'Ingersheim à Colmar, ce vendredi 12 octobre à 20 h 30 ; samedi à 18 h et jusqu'au 26 octobre inclus. Réservation : 03.89.24.31.78. www.comedie-est.com

MEDIAPART

Edition du 12 octobre 2012

Maître Puntila et son valet Matti de Bertolt Brecht

S'il est une pièce drôle, c'est bien celle-ci, mais attention, une pièce signée Brecht ne peut se représenter comme une vulgaire distraction. Il y a à penser et cette mise en scène de Guy-Pierre Couleau présentée au C.D.E de Colmar ne manque pas de nous le faire savoir. Le titre lui-même n'est-il pas révélateur de la chose, de cette différence de classes sociales sur laquelle ont été élaborés bien des théories et en tout cas de sérieuses remises en question d'un ordre social à jamais établi. Le grand art de Brecht c'est donc avoir réussi à traiter sur le mode de la comédie un sujet social aussi sérieux que la lutte des classes. Le grand art du metteur en scène et des comédiens est d'être capable de réussir à mener un jeu comique et à faire entendre les pointes caustiques du propos, de savoir montrer les ambiguïtés des personnages et de dégager des situations parfois loufoques les sens profonds des affaires. De quelle affaire s'agit-il? Comme de juste le fil conducteur de la pièce semble être, selon les principes de la comédie, une question de mariage, celui de la fille d'un grand propriétaire terrien, en l'occurrence Maître Puntila avec, selon les désirs de son père un attaché d'ambassade qui séjourne déjà au domaine. Cependant, le jeune freluquet paraît plutôt mièvre et falot à la jeune fille qui, elle ne manque pas de tempérament et cherchera bien vite à flirter avec un homme un vrai, le chauffeur de son père, Matti

Mais le véritable argument de cette pièce c'est bien la figure de Maître Puntila, son double visage, celui d'un homme autoritaire et intraitable en affaires quand il est sobre et celui d'un homme bon et généreux quand il est saoul. Une versalité qui va donner lieu à des situations souvent loufoques et donne à chaque rencontre le caractère improbable d'une scène où l'on ne sait si elle sera amicale, chaleureuse ou violente et tout particulièrement dans les vis à vis permanents avec son chauffeur Matti, un homme sage, plein de bon sens dont le caractère s'oppose totalement au sien. S'en dégage bien évidemment un comique de situations, mais surtout un prétexte pour Brecht de montrer à travers ces personnages hauts en couleurs son engagement auprès des classes populaires traitées avec mépris et désinvolture par les capitalistes. Le "bon maître" n'existe pas, et Puntila qui rêve de l'être, exprime son engouement pour une telle attitude que quand il est ivre. C'est pourquoi Matti ne se fait aucune illusion quand il entend Puntila faire ses grandes déclarations, vociférer contre les possédants, promettre monts et merveilles à ses employés. Paradoxe que d'entendre ces paroles bienveillantes sortir de la bouche d'un tyran domestique. Les uns s'y laissent prendre, pas Matti qui garde la tête froide. Quant aux jeunes femmes rencontrées lors d'une folle expédition à la recherche "d'alcool légal" la pharmacienne, la téléphoniste, la vachère et Emma la contrebandière à qui il promet des fiançailles, si elles y ont cru un moment elles ne se font guère d'illusions. Il y a là prétexte à de magnifiques tirades concernant leur misérable mode de vie, à de violentes critiques sur les riches propriétaires et leurs manigances pour tromper leurs employés et à un bel éloge de la résistance à travers une histoire édifiante narrée par Emma la contrebandière.

Etre spectateur...

1. Qu'est-ce qu'un spectateur ? Les codes.

Un spectateur est une personne qui assiste à un évènement en public, appelé spectacle.

Le spectateur doit respecter certains codes et consignes pour montrer qu'il respecte le travail des artistes ayant participés à l'élaboration du spectacle.

- Il ne faut pas manger pendant un spectacle.
 - Il ne faut pas parler avec son voisin ou à haute voix pendant le spectacle.
 - Il est interdit de téléphoner et il faut éteindre son téléphone avant le spectacle.
 - Le spectateur peut applaudir pour encourager ou féliciter les artistes pendant et à la fin du spectacle.
- Cependant, il ne faut pas que les applaudissements deviennent gênants pour les artistes ou les voisins de fauteuils.

Respecter ces contraintes montre que l'on est un spectateur responsable.

2. Préparer les élèves à être de futurs spectateurs.

Avant d'aller voir un spectacle, les élèves doivent être préparés à entrer dans la peau d'un spectateur.

Avant le spectacle

Préparer les élèves avant le spectacle permet de donner envie, de se mettre en appétit, de présenter le spectacle vivant au jeune public. Différentes étapes peuvent être réalisées avant d'aller au spectacle.

- Le spectacle auquel les élèves vont assister :
 - Que dit le titre ? Hypothèses sur le contenu, le thème, ce qu'on peut en déduire.
 - Collecter et étudier l'affiche du spectacle permettant de faire des hypothèses.
 - Etudier le synopsis ou le résumé du spectacle.
 - Travailler sur le dossier du spectacle et/ou dossier pédagogique.
 - Etudier le dossier de presse pour travailler sur la critique, le texte argumentatif.
 - Regarder et étudier des extraits du spectacle en vidéo.

Cette étape permet de déterminer à quel genre (discipline, type, ...) appartient le spectacle auquel les élèves vont assister et permet de se faire une idée de l'histoire générale du spectacle, de découvrir les différentes sources d'inspiration du spectacle vivant (texte de théâtre, littérature, thèmes d'actualités, autres arts comme la peinture,...).

- Rencontrer les partenaires :

-Rencontre d'un artiste, du metteur en scène ou d'un technicien du spectacle permettant de discuter sur un des aspects du spectacle.

-Visite de la salle de spectacle, avec une personne travaillant sur les lieux si possible, permettant de se familiariser avec l'endroit.

- Numéros de places des fauteuils.
- Moment où il faut donner son billet.
- Eviter les bruits parasites (pas de claquements de sièges).
- Si possible assister à une répétition, pour apprécier le travail effectué.

Cette étape permet de déterminer les différents espaces du spectacle vivant : scène, coulisse, loge, espace pour le public, ... et de découvrir quelques métiers du spectacle vivant.

A l'issue de ces étapes, la classe peut préparer une fiche regroupant les codes du spectateur à respecter lors d'une sortie au spectacle.

Pendant le spectacle...

Lors de la sortie, le spectacle doit capter l'attention des élèves. L'enseignant partage avec sa classe un moment d'art tout en veillant au respect des codes du spectateur par les élèves. Le théâtre prend vie pour les élèves dans le fait qu'il y a une sortie en dehors des murs quotidiens de l'école. L'enseignant et les accompagnateurs ont des places exonérées ou gratuites. Pendant le spectacle, ils ne sont pas déchargés de leurs responsabilités. Leur rôle est d'accompagner et d'encadrer le groupe pour veiller à ce qu'il n'y est pas d'incident pendant le spectacle.

- **L'entrée dans la salle** est un moment particulier : c'est le moment où les élèves deviennent spectateur. Il faut respecter leur rythme et les faire rentrer par petits groupes. L'installation est d'autant mieux réalisée qu'elle est effectuée par les membres du théâtre, ce qui donne davantage l'impression aux enfants d'être spectateurs et non plus élèves.
- Les élèves peuvent utiliser ce qu'ils connaissent, avant que le spectacle ne commence, et **reconnaître** quelques éléments sur lesquels ils ont pu travailler au préalable lors de la visite de la salle par exemple : la place de la régie, l'ouverture des rideaux,...
- **Le spectacle** : les élèves doivent pouvoir apprécier le spectacle grâce à leur sensibilité et ne doivent pas être assaillis de commentaires ce qui pourrait leur gâcher le spectacle. Il faut que les élèves apprécient le spectacle sans qu'il y ait une demande pédagogique immédiate.
- **L'élève** : bien insister sur le fait qu'il ne doit pas parler à son voisin à haute voix ni s'adresser aux artistes, sauf si ceux-ci l'invite à parler. L'élève est là pour en profiter et ouvrir grand ses yeux et ses oreilles.
- Avant ou en fin de spectacle, il faut encourager les élèves à prendre des programmes du spectacle (s'ils sont gratuits) ou des tracts présentant brièvement le spectacle, son metteur en scène, les acteurs, etc.

Après le spectacle...

Un retour sur l'œuvre est nécessaire en classe après la représentation. Cette étape initie les élèves à une parole critique argumentée, mais la prise de parole n'est pas nécessairement immédiate, il faut respecter le ressenti de chacun. Si l'œuvre a profondément touché un élève, il peut ne pas en parler. De même, la compréhension totale de l'œuvre ne doit pas forcément être exprimée oralement par les élèves, car chacun ne la comprend pas nécessairement de la même manière.

- Pour parler de l'œuvre, on peut partir de ce qui a été vu, puis croiser les intentions artistiques du spectacle et les sentiments des spectateurs.
- Différents angles peuvent être utilisés pour traiter du spectacle en classe :
 - ☒ Angle critique : les élèves doivent argumenter pour exprimer leur opinion sur le spectacle. Il ne suffit pas ici de dire « j'aime » ou « je n'aime pas », il faut trouver des éléments de réponse justifiant son choix. Cela permet le développement de l'esprit critique et de la sensibilité des élèves.
 - ☒ Angle analytique : Se remémorer des moments du spectacle afin d'en dégager des éléments spécifiques : le choix des costumes, le nombre de personnages, le choix des décors, l'éclairage, le jeu des acteurs,...
 - ☒ Angle général : Essayer de situer l'histoire dans le temps, situer son époque de rédaction, la comparer avec d'autres œuvres du même genre, du même auteur, ... Ceci participe à la construction d'une culture commune grâce à l'acquisition de repères culturels.
- Un travail plus personnel peut être proposé aux élèves : pour garder une trace de ce moment, l'élève peut écrire ou dessiner. Mais ce genre de travail doit rester un travail facultatif, il ne faut pas tomber dans l'exigence pédagogique.

Autour du spectacle...

AVEC LES ARTISTES

Carte blanche au metteur en scène
Guy Pierre Couleau le **samedi 17 novembre**
à l'issue de la représentation | Entrée libre

Rencontre avec l'équipe
artistique le **jeudi 15 novembre**
à l'issue de la représentation

Stage de pratique
théâtrale autour de
B. Brecht avec Pascale
Oudot, comédienne
le samedi 10 et
dimanche 11
novembre de 10h à
13h et de 14h à 17h
| Tarif 55€ intégrant
une place pour le
spectacle.

Rencontre-débat à l'issue du film diffusé au **Cinéma Le Rex** de Châtenay-
Malabry, *Les Lumières de la ville* de Charlie Chaplin du **mardi 20 novembre** à
20h30 en présence du metteur en scène Guy Pierre Couleau et de Laura Laufer,
intervenante sur le cycle Mémoire de Cinéma | Information 01.40.83.19.81

LES SERVICES

Bar et restauration avant et après chaque représentation

Garderie gratuite et animations sur place pour les enfants à partir de 3 ans le dimanche 18 novembre

Navette gratuite sur réservation (au plus tard 48h avant la représentation) les jeudis, vendredis et dimanches 15, 16, 18, 22, 23 et 25 novembre avec un retour jusqu'à Paris.

Renseignements / Réservations auprès

du service des Relations Publiques du Théâtre Firmin gémier / La Piscine au 01 41 87 20 87

<http://www.theatrefirmin-gemier-lapiscine.fr>

